

فصول

مجلة النقد الأدبي

طه حسين
و
عباس العقاد

• أكتوبر ١٩٩٠

• العددان الأول والثاني

• المجلد التاسع



فصول

مجلة النقد الأدبي

طه حسين
وعباس العقاد

تصدر كل ثلاثة أشهر

• المجلد التاسع • العددان الأول والثاني • أكتوبر ١٩٩٠

١٦

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سكيم سرحان

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود
سهيل القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مضطفي سويفت
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل
نائب رئيس التحرير
صلاح فضل
مدير التحرير
اعتدال عثمان
المشرف الفني
معيد المسيرى
السكرتارية الفنية
احمد مجاهد
عبد الناصر حسن
محمد غيث
وليد منير

- الاشتراكات من الخارج
عن سنة (أربعة أعداد) 10 دولاراً للفرد . 25 دولاراً
للحسابات - صلاحيات
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتبادل 5 دولارات)
(أفريقيا وأوروبا - 10 دولاراً)
- يرسل الاشتراكات على البنوك المحلية
● عملة الفصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل - وراق - القاهرة ج ٢
تليفون الحقة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦
الإعلانات - يعلق عليها مع إدارة مجلة أو مندوباً للمبيعات

- الأسعار في البلاد العربية .
الكوت ديفوار واحد - الخليج العربي 25 ريالاً كلاً - البحرين
دبار ودهب - العراق دبار دوح - سوريا 22 ليرة - لبنان
15 ليرة - الأردن - 1000 دبار - السعودية 20 ريالاً -
السودان 500 قرش - تونس 2000 دبار - الجزائر 25
دباراً - المغرب 5 درهم - اليمن 18 ريالاً - ليبيا دبار
لج
- الاشتراكات .
- الاشتراكات من الخارج
عن سنة (أربعة أعداد) 500 قرشاً + مصاريف البريد 100 قرش
يرسل الاشتراكات بحراً بريدية حكومية

طه حسين عباس العقاد

- أما قبل رئيس التحرير ٤
- هذا العدد التحرير ٨

- أنا المتكلم طه حسين عز الدين إسماعيل ١١
- حوار التأييد بين طه حسين
- والمصري والتمثيلي صلاح فضل ٢٨
- فكرة الحب في ثلاث روايات لطه حسين
- (نموذج الاختيار الموزون) وليد منير ٣٨
- خصوصية التشكيل الجمالي للمكان
- في أدب طه حسين نبيلة إبراهيم ٤٩
- طه حسين والأدب الألماني مصطفى ماهر ٦٠
- طه حسين ومصير النقد العربي لطفي عبد البديع ٦٩
- سيرة العقاد اللغوية المبهمة علي شلش ٨٠
- وجه المرأة - قضية الشعر عند العقاد محمد فتح أحمد ٨٥
- الآداب الأسلوبية في نقد العقاد محمد عبد المطلب ٩٥
- شعر العقاد والتراث إبراهيم السعافين ١٠٩
- طه حسين وعباس العقاد
- موازنة لبعض مواقفها النقدية عطاه كفاقي ١٣٤

- الواقع الأدبي
- تجربة نقدية
- دورات الحياة وضلال الخلود
- ملحمة الموت والتخلف في « الحرافيش »... يحيى الخرواي ١٥٣
- رسائل جامعية
- واقع وأفاق النقد الروائي
- العربي حيد حمداني ١٨٩

- وثائق
- نصوص من النقد العربي الحديث
- (قرار النيابة في كتاب الشعرى الجاهلي) محمد نور ١٩١
- نصوص من النقد الغربي الحديث
- (كارل ياسبرز - مدخل إلى
- تاريخ الفلسفة من وجهة
- نظر عالمية ترجمة وتقديم : ٢٢٥
- عبد المنعم مكي
- ترجمة : ماهر شفيق فريد This Issue ●

أما قبل

. فما أظن الاحتفال بشخص بأعيانهم في مناسبات أو مواسم خاصة لما أتجزؤ في حياتهم من أعمال كان لها في التحليل الأخير أثرها في حركة الحياة - ما أظن هذا إلا تقليداً مبتدعاً في العصر الحديث. لقد احتفنا - على سبيل المثال بالشاعر أحمد شوقي بعد وفاته مرتين (سوى الاحتفال الذي تم في حياته لتصديه أميراً للشعراء) مرة في عام ١٩٥٧ عند مرور خمسة وعشرين عاماً على وفاته ؛ ومرة في عام ١٩٨٢ عند مرور خمسين عاماً على وفاته . ولعله لأمر ما فأننا أنحتفل بمرور مائة عام على مولده . ولم تنس في عام ١٩٨٩ أن نحتفل بمرور مائة عام على ميلاد طه حسين والمقاد ؛ وهو التاريخ نفسه الذي يوافق مرور خمسة وعشرين عاماً على وفاة العقاد . ولست أعرف أن شيئاً من هذا النوع من الاحتفال كان يحدث في الماضي ؛ فلم نسمع أن المجتمع الثقافي قد احتفل بمناسبة كهذه للمناسبات ، تتعلق بشاعر كبير كان له إنجازاته المتميز ، مثل بشار أو أبي نواس أو أبي تمام أو المتنبي أو أبي العلاء أو واحد من أعيانهم على طريق الإبداع ، ناهيك عن امرئ القيس أو طريقة ابن العبد أو زهير بن أبي سلمى أو الأعشى وأشباههم ، أو تتعلق بكتّاب أو مفكر كبير كالخياط أو الكندي أو الفارابي أو أبي حيان التوحيدي أو ابن عربى ومن يقعون في دائرتهم . ولم ينظر واحد من هؤلاء أو غيرهم من القدما بالاحتفال الجماعي به إلا في العصر الحديث ، كما حدث بالنسبة إلى الشيخ الرئيس ابن سينا والبيريوني وابن إلياس والجبري .

هل يتعلق هذا النوع من الاحتفال برسم خاص بحركة التاريخ والتاريخ الثقافي على وجه الخصوص ؟ إذا كان الأمر كذلك - وليس هناك ما يحول دون أن يكون كذلك - فإن هؤلاء الأشخاص يتمثلون في هذا الوعي بوصفهم علامات بارزة على تراكب ثقافي تمتد آثاره إلى المظلة الحضارية ، وقد تمتد إلى المستقبل ، سواء أكانت هذه الآثار ملموسة وبارزة أم كانت متضمنة في ذلك الركام . ذلك بأنه هذا الاحتفال لا يتخذ من هؤلاء الأشخاص في ذواتهم ، أي ما هم أفراد عاشوا في حقب زمنية معينة ، مداراه ، بل يتعلق أساساً بما أضافوه من إنجاز إلى ميراث الواقع الجماعي الذي لم يقموا به لأنفسهم ولجمعتهم . ومن ثم يختلف هذا النوع من الاحتفال عن ذلك الاهتمام الذي يبديه فرد منا بإنجاز واحد من هؤلاء الأشخاص التاريخيين ، من حيث إن هذا الاهتمام يظل متعلقاً برؤية هذا الفرد لذلك الإنجاز ، في حين يشير الاحتفال الجماعي بهذا الإنجاز إلى موقف جماعي ، يعكس وعياً تاريخياً جماعياً بأهمية ذلك الإنجاز وقيمه .

من هنا يكتب هذا الاحتفال مضموه الحقيقي ، حيث يصبح محاولة لاستعادة اللحظة في تكرارها الأولى ، والإحاطة بأبعادها وفعاليتها ، ثم في حركتها واندماجها وتحولاتها وصوريتها ، بل إن هذا الاحتفال نفسه إن هو إلا جزء من هذه الحركة ، أو موجهة من موجاتها ، أو صورة من صورها . ذلك بأن إنجاز فرد ما ، بالغا ما بلغ من الضخامة أو الأهمية أو القيمة ، لن تكون له حركته أو فاعليته إلا من خلال الجماعة التي تستقبله ؛ ويقدر تفاعلها معه يبقى منه ما يبقى ، ويتحول منه ما يتحول ، ويتساقط منه في الطريق ما يتساقط ؛ فالجماعة تختار لنفسها ما تتركب لأجلها لا تحترم الإنجاز التاريخي لمجرد أنه تاريخ ، بل لأنه تاريخ يتطوى على أشياء تخصها . إنه في إنجاز - التاريخ الذي يقبل - من منظورها . أن يكون حاضراً .

بهذا المعنى يمكننا أن نفهم مغزى احتفالاتنا الجماعي في العصر الحديث هؤلاء الشخص التاريخيين ، أو - بالأحرى - بإنجازهم ، أو بجوانب بعينها من هذا الإنجاز .

وترتبط بهذا الفهم مسألة بالغة الأهمية ، تتمثل في مدى قدرتنا - فضلاً عن رغبتنا - على الرؤية الشاملة للحظة التاريخية المقعمة بالشاعر والوعود . إن أكبر أكذوبة يمكن التورط فيها هي ادعاء الإحاطة بالتاريخ ، ناهيك عن اللحظات الحاسمة فيه ؛ وكل ما في مقدورنا هو محاولة هذه الإحاطة . إن قراءتنا لطحه حسين أو العقاد - أعني لإنجازهما - أمر مستطاع ، ولكننا عينا ندعى أننا أحطنا بعالم كل منهما إحاطة كاملة وحاسمة ، لأن قراءتنا لإنجازهما تتحدد في كل مرة بمطالب حاضرتنا وهما ينسبطان أمامنا بقدر إقبالنا عليها ، وعتدان فينا بقدر حاجتنا إليها . واحتفالنا بها يتطوى على إدراكنا لحقيقة أن لديها مايقولانه لنا . على أنه لا يلزم من هذا أن نستطيع بها إلا بمقدار ما يستجيبان - أعني لإنجازهما - لما نريد أن نقول . إنها إذن بقولنا من خلالنا بمقدار ما نقولها ؛ وهما بهذا المعنى يظلان تاريخاً حاضراً .

هل نقول أخيراً إن احتفالنا الجماعي بالعقاد وطه حسين وأمثالهما في ذكرى مولدهم أو ذكرى وفاتهم ليس في حقيقته تكريساً لهم بقدر ما هو شحذ لإدراكنا لمعطيات قوامنا الآن ولوقتنا من هذا الواقع . وكأننا نحاول أن نفهم أنفسنا في مراتهم ؟

رئيس التحرير

هذا العدد

● مازالت الدوائر الأدبية والثقافية تحفل ، منذ العام المنصرم ، بالذكرى الثوية لعدد من قادة الفكر العربي ، على المستويات الوطنية والقومية والمالية ، وفي مقدمتهم طه حسين وعباس العقاد ، اللذان يحتل في اسميهما إنجازا كوكبية من رفاق حركة التنوير والتحديث العربية الممتدة حتى اللحظة الراهنة . وكان لابد لفصول أن تسهم في هذا النطاق بعدد من البحوث التي تطرح تساؤلات الحاضر على هذه المرحلة القريبة من التراث ، لترصد المعطيات الحركية الأوربية في إطارها الحضاري ، ولتبين بعض مواقع المنجزات التي حققها الجليل الماضي ، حتى يستقر في الضمير الثقافي العربي إيقاع التقدم المنهجي ، الواكب للتراكم الإبداعي ، بمنطق جاد ، لا يقبل التردد أو التكويس . وكان المنظور الذي نحرص المجلة دائما على تأسيسه وتثبيته ، هو تعميق البحث النوعي فيها هو خاص ، وصولا إلى النسق العام ، عبر عدة محاور تدور حول الرسالة الأدبية والفنية ، بوصفها مرتكزات متميزة ، تستحق من خلالها حاجيات التعبير والتغيير للالتزام .

● ويستهل عن الدين إسحاق هذا العدد يبحث عن « أنا المتكلم طه حسين » مشيرا إلى التفرقة المميزة بين الكلام والكتابة ، على أساس أن ما بين أيدي قراء العربية وغيرها من كتابات تحمل اسم طه حسين إنما هو كلام طه حسين وليس كتابته ، ومنوقفا عند فارق أولي بين الشفاهي والكتابي ، يعتمد على قاعدة نظرية عامة بقدر ما هو استخلاص تجريبي من واقع كتابات طه حسين الكلامية ؛ ومؤدى هذا الفارق أن التكلم يكون دائما وبالضرورة أقوى شعورا من الكتابة . لأن الكلام لا يكون إلا في حضور السمع الآخر ؛ وهذا الحضور يشكل ضغطا على حضور التكلم ذاته ، من شأنه أن يجعل « أنا » المتكلم في حالة توتر إزاء الآخر . فهذا « أنا » قد اختار أن يتكلم ، والآخر الحاضر ينتظر ويتقرب ويتلقى عنه ما يقول . ولما كانت الواقعة الكلامية تنطوي بالضرورة على متكلم ومخاطب ، فإن ضمير المتكلم « أنا » يقف في هذه الحالة أمامها لضمير المخاطب « أنت » سواء أكان المخاطب حاضرا في الواقعة حضورا فعليا أم كان حضوره متصورا من قبل المتكلم ، (ولا تقل حالة الحضور المتصور فاعلية عن حالة الحضور الفعلي) . وتظل « أنا » المتكلم هي المثلة للحضور الكامل في كلام طه حسين ، وتبرز بروزا لافتا ، بحيث تكون المواجهة صريحة بين « أنا » و« أنتم » مع الحفاظ على استقلالها .

وتتبعه الوقائع الكلامية لدى طه حسين عن موقفين مغتربين ؛ فلما أن نعلن « أنا » صراحة وبصورة حادة عن وجوبها المستقل والتميز ؛ ولما أن نقف على بعد مواجهة الآخرين . ويأتلف هذان الموقفان في أنها يرسان حدا فاصلا بين « أنا » و« أنتم » . أما التركيب الذي يتحل في « نحن » فقليل ما يعرف طريقه إلى خطاب طه حسين ؛ إذ إنه يضع « أنا » في دائرة الاهتمام صراحة أو ضمنا ، كأن جمهور المستمعين يتلقون خلف صوت طه حسين المباشر إليهم صوتا خفيا يتردد في كل لحظة قائلا « أنا المتكلم طه حسين » . ومن هنا فإننا لا نستطيع فهم طه حسين كما يقول الباحث ، بمنأى عن فكرة « أنا » وعنده ، التي قد تظهر في كلامه صريحة وحادة على نحو ما يتجلى في الأمثلة التي توردها الدراسة ، أو قد تصطنع نوعا من التخفي يتم فيه إسقاطها على الآخرين . كل ذلك يكشف لنا بوضوح عن وعي طه حسين بذاته وتقديره لنفسه ، وكيف أنه لم من المزايا ما يفرد عن غيره من الناس ؛ هذا الأفراد الذي انعكس في صيغه وعاداته الكلامية ، أو خصائصه الأسلوبية المتميزة التي يفصل الباحث القلوق فيها ، موضحا دورها لدى السامعين والمتلقين ، ومبينا كذلك صلتها بفكر طه حسين ورؤيته للعالم .

● ويخفي صلاح فضل في بحثه « حوار التماهي بين طه حسين والمصري والمثني » ليكشف عن هذا اللون المكتوب من الحوار على الورق بين ثلاثة أطراف تمثل قيم الفكر الشعري والأدبي في عصرين متتابعين يفصل بينهما أكثر من ألف عام . وإذا كان الحوار يعد أقصى درجات التكيف التي يبلغها الخطاب كي يستجيب لشروط التلقي ، فإن ذلك يفتح

نغرات التواصل في أبنية الوعي والفكر من ناحية ، ويخلق نوعاً من التوحد بين المتلقي والمرسل ، وإنتاج العناصر المتباعدة في شخصياتها من ناحية أخرى ، على أساس أن كل فهم إما هو التقاء بين خطابين أياً حوار . ومن المبعث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر ، وحتى إن هو تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون عديدة الفائدة ، لأن هذا سيصبح مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأول . وتأسيساً على ذلك فإن فهم المعنى للمتنبي — كما نجعل في شرحه لديوانه المسمى « معجم أحد » وفهم طه حسين لكلها يعد بلورة معاصرة لأبرز أضلاع هذا الحوار الثلاثي . ومن ثم فإنه يكتسب حينئذ خصوصية فريدة ، لأنه يكشف عن العقل العربي إبان تكونه من جانب ، وعبر اتبعاته لمواجهة متغيرات الحضارة والتاريخ الإنساني من جانب آخر .

ويتبع الباحث مجموعة من المشكلات التي يتكشف عنها هذا الحوار ، ومن أهمها مشكلة العلاقة بين الشاعر وإثره الفني ، كما تجلّت لدى القدماء من منظور « السرقات » ولدى المحدثين باسم « التناسخ » منتهياً بالتحليل الكمي إلى نتائج تعدل من المفاهيم التقليدية السائدة ، ويقف كذلك عند جملة من الظواهر الأسلوبية المتصلة بتأويل المتنبي عند قارئه ثمخرجى متماطف هو المعنى موضحاً مدى خصوصية هذا التأويل . ويختار الباحث من مصطلحات الجهاز المعرفي التقني المحدث كلمة « التماهي » ليصف بها موقف طه حسين من صاحبه ، راصداً ما اعتبره من تطور ونضج في مراحلها المختلفة . كما يتنقّى من بحوث جماليات التلقي بعض المبادئ التي تسلط الضوء على عمليات التفاعل في القراءات بين بنية العمل الفني — حيث يكمن ما يسمى بالقطب الفني ، وحساسية المتلقي التي يتجلج عندها الوعي الجمالي بالظاهرة الأدبية . ملحقاً هذا الإجراء على نقد طه حسين للشاعرين ، منتهياً إلى أنه قد استطاع مجاوزة مفهوم الانتماس الذي كان شاملاً في عصره ليصل إلى مفهوم التماهي عملياً ، في لحظات متقاطعة ، عبر قراءة تنصّر فيها جماليات النصوص وتلتقي فيها معالير المرسل والمتلقي ، فتحدد درجات الاستجابة ومستويات التأويل وعناصر الشعرية .

● وتأتي دراسة « فكرة الحب في ثلاث روايات لطه حسين » التي يقدمها وليد منير ليبحث التشكيل الجمالي للأفكار ، فختار فكرة الحب بوصفها فكرة جوهرية في الخطاب القصصي عند طه حسين لتتأملها على ثلاثة مستويات : الأسطوري ، والرومانتيكي ، والواقعي ، مقارنة بين هذه المستويات في تفارقاتها وتداخلها على السواء . ومن خلال تحليل ثلاث روايات هي : (أحلام شهرزاد) ، و (الحب الضائع) و (دمه الكروان) يحاول الباحث أن يرصد العوامل الثابتة والعوامل المتغيرة في كل من صورة المرأة وصورة الحب . ثم ينتقل إلى بحث ما يسميه تمارضات الحب ؛ فيتناول الحب بوصفه ازواجاً في التوجه ، ويدرس العلاقة بين الحب والمعرفة ، والعلاقة بين الحب والحرية . وينتهي الباحث إلى أن فلسفة الحب عند طه حسين تمرر عن نفسها في نموذج الاختيار المؤجل ؛ فالصمت الشامل الذي يفترضه الخطاب الروائي بانتهاه على النحو الذي ينتهي به يدل على صميمه على نوع من تأجيل الإجابة ومن ثم إجراء الاختيار . إن الاختيار ، وهو أداة الحرية ، يلتبس بأنواع الضرورات ، ويصبح مجرد إمكانية في زمن غير « الأنية » ؛ يصبح إذاحة إلى المستقبل . وينفذ الباحث بعد ذلك إلى جوهر التجليات الأسلوبية لفكرة الحب عند طه حسين ، تأسيساً على ما يدعوه بمفهوم « الاسترجاع » الذي يجعل من الاستدارة والتلمس مكاناً للكلام وفعلاً له على التوالي ، ويحدد هذه التجليات في أربعة : التندويم ، ومعادلة الحالة الكلية بعلمة متكررة ؛ والإطناب الوصفي ؛ والمؤنولوج . ويتناول الباحث بعد ذلك الحالة الثنائية بوصفها تأكيداً لحساسية ناتجة تجاه الذات الفردية ، واضعاً يده على الدلالة النفسية المتميزة لهذه الحالة وشارحاً لها .

وأخيراً يربط الباحث بين فكرة الحب وفكرة المقارعة ، حيث إن مشهد الحب في جملة — حسباً يرى — هو مشهد المقارعة ؛ لكونه صراعاً بين الحرية والضرورة . ويكمن جدر المقارعة الأصلية — طبقاً لتحليله — في هذا التوتر المزودج

الذي ينشأ في كلا من الانهماجين بين الإحساس بما هو استجابة داخلية لمظهر خارجي ، وبين التجربة بما هي ممارسة أو خبرة محكومة بشروط الواقع .

وفي بحثها «عصوية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين» ترى نيطة إبراهيم أن المكان أكثر التصاقا بحية الإنسان من الزمان، وأن وجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال ارتباطه بالمكان، وإحساسه الوثيق بهذا الارتباط. وانطلاقاً من هذه الرؤية تحاول الباحثة أن تكشف عن خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في خطاب طه حسين، خصوصاً أن الزمن عند طه حسين— كما تقول— هو الفناء، أو هو المسار الذي يؤدي إلى الفناء.

يسعى طه حسين في كثير من الأحيان إلى كسر قيود المكان الحسي عن طريق ما يسميه «أحلام العقال» ومستعينا بجملة الأذن. وهو يصنع نوعاً من التداخل بين المكان الحسي والمكان الأسطوري من خلال عالم المعرفة، إذ إن جدلية المكان عند طه حسين لا تتمثل بين الواقعي والترانستنتلي، بل بين الواقعي والأسطوري. إنها جدلية اللا وانتم. كما أنه يعتمد على استخدام المقدرات الزمانية استخدماً مكانيًا، ومن ثم يكتب الحسي للمكان لديه دوراً دلاليًا خطيراً، إذ إنه يستغلب إليه ما عداه ويدججه فيه. ويعتمد طه حسين أيضاً على تداخل الأكنة في بعض الأحيان كما فعل في قصة (أحلام شهرزاد) وهو يدبر في هذه القصة ظهوره للمكان الحسي الذي شغف بوصفه في الأيام. أما في بقية قصصه التقليدية فلمكان فراغ تملؤه الشخص والاشياء، وتكون مهمة البطل حينئذ أن يبين موقعه من المكان وبين الناس والاشياء.

لقد دأب طه حسين على أن يوقف حركة الزمن لمعيش يكامل حساسيته في المكان الذي يزرع فيه شغفه؛ إنه نوع من تركيز الفكر والوجود النفسي على بعد مهين على الأبعاد الأخرى في النص. وفي ذلك من تأكيد ارتباط الذات بوجودها لشعرك للموس المتحول للشخص ما فيه من عمق التفاد وأصالة الإدراك.

● ويتتلمذ مصطفى ماهر إلى محور آخر في بحثه «طه حسين والأدب الألماني» الذي يقع في إطار الأدب المقارن ودراسات التفاعل والتداخل الثقافي، إذ يعرض علاقة طه حسين بالأدب الألماني بوصفه مفكراً ينتزع إلى تأكيد صفة التكامل في الثقافة الإنسانية. وقد تناول طه حسين بالدراسة أدبيين ألمانين هما «يوهان فولفجانج فون جوتة» و«فرائس كافكا». وجموعة الأفكار العامة التي يسوقها طه حسين في هاتين الدراستين من الأدبية مكان. وأبرزها الحاجة إلى الترجمة لتعرف ما نهج من نظم السياسة؛ والدعوة إلى التجديد ومثل المحاضرات الأخرى، ضرورة الانسجام إلى اختلاف الثقافات الإنسانية وتقارب رموزها على مستوى من المستويات، وترسل العلوم والفنون والمذاهب الفلسفية بين بعضها البعض. ويوقف طه حسين طويلاً أمام رأي جوتة في الإسلام وفي الإيمان، محلاً هذا الرأي، ومجالياً له، كما يطبق طه حسين على «الديوان الشرقي» لجوته نوعاً خاصاً من النقد الذي يمتزج المفاهيم العربية بالمفاهيم الأوروبية، وهو حريص على إبراز موضوعين: الأول بساطة الأدلوة التي نسج حولها جوتة القصة؛ والثاني مجازة جوتة هومير. ويبدأ يضرب طه حسين مثلاً للتفاعل الخلاق بين الأفكار والأشخاص والمحاضرات المختلفة. ويعرض الباحث لنقد طه حسين للشاعر الألماني جوتة في أعاليه، مختلفاً معه تارة ومتفقاً معه أخرى، ثم ينتقل إلى فكرة «الاستبداد الثقافي» فيعرض لتعاطف طه حسين مع «كافكا» الذي اضطلعت أدبه النازية، ويضع أصبعه على التوتر الحساس في اللقاء الثقافي بين الظروف الألمانية والظروف المصرية آنذاك.

لقد صور طه حسين مسألة «كافكا» واستخلص مشكلات الإنسان الغربي في العصر الحديث؛ فقدان الثقة— الفلق— الخوف— الشك— البحث عن الأمن— السعي إلى حياة دينية صادقة. ويحاول طه حسين الربط بين كافكا وأبي العلاء المرقري خلاصاً إلى لب التوحد بين الشخصيتين الإنسانييتين. وأخيراً ينتهي الباحث إلى أن طه حسين في اهتمامه بالأدب الألماني كان يصدر عن تصور محدد للعالم، فهو يدعو إلى اللحاق بالثقافة الإنسانية، وهو يتقل هذا الأدب وفاء لدوره التنويري، وسعيًا إلى خلق مناخ صحي من الفكر الحر والعلم الصحيح.

● ونعتم لطفي عبد البديع هذه الدائرة ببسطة «طه حسين ومصير النقد العربي» فيرى أن السؤال المستلهم عن هذا المصير هو أحق ما يسأل عنه الآن، دون أن يكون فيه ما يورح البعض من قيمة الوفاء لطفه حسين، وهو الذي فتح أعيننا على مصير كنا نهج أسبابه ودواعيه، فلا معنى لثاني لكتابات طه حسين— كما يقول الباحث— مع غيرة تحول بيننا وبين معامرة الوعي المعاصر في بحث الظاهرة الأدبية التي وقف على طه حسين حياتها عليها، وقد فيها بكلامه على ما يجاوز كلامه، أو تحول بيننا وبين ما يتطلع إليه هذا البحث من تحرير للظاهرة الأدبية تقتضيه ماهيتها على ما تتمين في زمانها اللغوي الأحصيل.

أما نهج التاريخ الذي يتفوق في الماضي، بدعوى استقصاء ما يضاف إلى الذوات من مذاهب وأفكار، دون مناجزة ما يتراعى إليه من مصير، فإنه يثون رسالته في الكشف عما يكون لها من موقع في نسج الحاضر والمستقبل، على

ما تقتضيه الحقائق التي تنبئ عنها دون التجارب العابرة التي تنعجب بلعاب الآلام . وكثيراً ما يعني هذا النزوع إلى التاريخ - في تقدير الباحث - على الحقائق لتصلية التي لا يكون العلم علماً إلا بها . ومعالم الطريق إلى هذه الحقائق لتصلية لما مكانها في مغامرة طه حسين ، وهو الذي جعل من مذهب ديكرت غورديجا ومدخلا لبحث في الشعر القديم ؛ والأساس الذي وضعه ديكرت هو الأنا ، وفلسفته فلسفة موجبة نحو الذات ، فعل صاحبها أن ينطوي على ذاته مرة في حياته ، ويحاول في داخل ذاته تقويض المسلمات من المعلوم ، ثم يعيد بنسجها من جديد ليصل إلى العلم الحق .

وأزمة البحث الأدبي التي أثارها طه حسين لم تكن - كما يقول الباحث - أزمة طارئة في حياته الفكرية أملت لها الظروف والتباسات ، بل هي أزمة مستحكمة أدت إليها الجمود الذي ران على طرق التثاق إلى اللغة والأدب في علوم العربية قرونا طويلة ، ولم تزل لما مظهرها في عصرنا الحاضر ، وإن كانت تترامى في صور شتى مغايرة للصور التي كانت عليها أيام طه حسين . ومن مظاهر هذه الأزمة ازدواج الثقافة ، والتعامل في النقد على تاريخ الأدب وغيره من الوجهات التي تجعل الظاهرة الأدبية تابعة لغيرها ، في حين أن كل كلام في النقد - مهما تواتر به السبيل - إنما ينبغي أن يكون مينه عند الباحث على تماطى اللغة الشعرية ، أي بحث الإشكال اللغوي . ومن هنا ينبغي البحث عن موقع طه حسين في هذا الإشكال ، وعن المصير الذي آل إليه في وقتنا الراهن ، وهذا ما يتوفر الباحث على تحليله ، مقدماً ملاحظ القراءة الجديدة للنقد ، التي تحاول تجاوز إشكالية ازدواج الثقافة وغيرها من المشكلات ، ومقدماً كذلك مناقشة مستطبة لقصبة المواضع النقدية بصفة عامة ، ومصطلح العلامة والدليل في النظرية السيميائية بصفة خاصة ، مبوراً في النهاية غورديجا لتأصيل المواضع في النقد العربي الحديث ، وموضحاً ما انتهى إليه تحرير القول في هذه القضية بحيث تتمخض بالنقد الحديث مع الاعتدال بالظاهرة اللغوية ، وذلك ما لم يكن طه حسين عنه بعيد ، وإن يكن قد أدار عليه كلامه في السياقات الفكرية لمصره .

● ويستعمل على شلش دائرة جديدة في محور هذا العدد يبحث عن «سيرة العقاد الذاتية المبعثرة» ، حيث يرى أن العقاد كان يؤمن بالارتباط الوثيق بين الأدب وشخصية صاحبه ، وأنه مرآة لهذه الشخصية . ولقد شغل نفسه بسير المظهر ودراسة شخصياتهم . وقد سرد العقاد في روايته الوحيدة «سارة» تجربة ذاتية في الحب ، وعلاقة معينة بأمرأة مغفورة اسمها «اليس» ، وطرفاً من علاقة أخرى بأمرأة مشهورة هي «مي زينة» . وفي «بيت» ضمن العقاد مادة وفيرة لسيرة حياته في البيت بين الكتب ، ومع القراءة والكتابة . وهي مادة لا غنى عنها لفهم بعد من أبعاد شخصيته المتخلفة الرصينة كما جمع كتاباً «أنا» و«حياة قلم» فصولاً من أطوار حياته الثقافية بشكل عام .

ويرى الباحث أن العقاد قد بعثر سيرته الذاتية في أكثر من كتاب ، إذ إنه لم يعتن بالتفرغ لجمع موادها في عمل واحد . وتحليل هذه السيرة الذاتية المبعثرة يضع الباحث يده على بعض السياات الجوهرية في شخصية العقاد : النزعة الفردية ، الميل إلى الانطواء ، قوة الذاكرة ، حدة السلوك ، الاعتدال بالوقت ، الانضباط والنظام في العمل . ويعتقد الباحث أن العقاد نفسه قد استخلص أهم ثلاث خصائل في شخصيته وهي التحدي والاستنارة والتدين وأشار إليها في أقوال مختلفة . كما يجار الباحث أن يلقى الضوء على الظروف الموضوعية التي أثرت في شخصية العقاد ومنها الفقر والسجن والصراع السياسي . ويرى في نهاية الأمر أن السيرة الذاتية المبعثرة للعقاد جديرة بأن تكون نواة لسيرة متكاملة فيها دلائل كثيرة على أن صاحبها عاش ثلثي حياته - على الأقل - في صراع دقم مع عصره وظروفه ، ولم تكن حياته عادية فارغة بأي معنى من المعاني .

● ويستغل فروح أحمد إلى فروسية «وجه المرأة - قضية الشعر عند العقاد» فيرى أن العقاد الشاعر وشعره كالأمة في استيغالها وعكسها لأشعة الضوء ، إلا أن الشاعر يعكس في شعره أفكاره ومشاعره الصادقة ، ويستقبل ما يجعله ينتج هذه الأفكار والمشاعر على أكثر وجوهها حيوية وصلفاً .

ويتناول الباحث مفهومات العقاد عن «الطبع» و«الصدق» و«الأصالة» بوصفها مفاتيح لشخصيته المستقبلية ، ويربط ذلك بمدى صفاء المرأة ونقاء ملاحظها . وثمة أمران لافتان للنظر في مجال حركة هذه المفهومات ؛ الأول الارتداد

بالشعر إلى مصدر أعمق من الحواس ، والثاني الاقتراح الشرطي بين الشعر والحقيقة . ويرى الباحث أن « الحقيقة الفنية » عند العقاد إنما ترادف الحقيقة النفسية ، التي تعبر الشاعر عن الياق والجوهر في الذات والأشياء . ويقدم العقاد « الباحث » على « اللغة » في مسألة صياغة الشعر ، أي يقدم الحق على الشكل ، ويرى العقاد في « الشخصيات » ، بمعنى بحث الحياة في مفردات الوجود ، نبعا للطاقة الخلاقة في الصورة الشعرية . ويرجع الباحث فكر العقاد الشعري إلى روافده الرومانسية والرمزية عند الشعراء الأوروبيين ، لا سيما مفهومه عن « الخيال الحائلي » وعن الطبيعة الشعرية ، ثم يتساءل في ختام بحثه عن أصالة مفهوم العقاد للشعر ، وعما أضافه هذا المفهوم ليكمل القيم في نقدنا الحديث . وينتهي إلى أن العقاد في « الديوان » و « ابن الرومي » و « شعراء مصر » كان عبدا ، وإن لم تسلم نظريته من زوائد المبالغة . وقد جمع فكر التجديد بينه وبين مطران ، غير أن مطران كان شاعرا مجددا أكثر منه داعية تجديد نظري ، وخلاصة القول في العقاد عند الباحث أنه مقلد مبتكر أو مبتكر مقلد ، وأنه يتصور المثال ويجاول المسمى إليه ، وقد يطابقه ، وقد يقع غير بعيد عنه ، وقد لا يشاركه على الإطلاق .

● أما محمد عبد المطلب فيرى في بحثه « الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد » أنه إذا كان الولوج إلى عالم العقاد عملية تحتاج إلى مجاهدة من نوع خاص ، موسوعية إنتاجه ، فإن محاولة رصد أهم الأفكار الأسلوبية في كتاباته يعد عملا شاقا ، حيث يتعين على دارسه السير في اتجاهين متخالفين في آن واحد : الأول تجميعي والآخر تحليل . وفي محاولة على هذا الطريق يقدم لنا الباحث دراسته التي تكشف عن أن لمذهب العقاد النقدي ، وإيمانه بالمصباح النفسي ، كانا وراء كثير من الأفكار الأسلوبية المقادمية .

فالفكر الأسلوبى يتحرك عنده من خلال مدخل نظري يعينه ، يتمثل في كون اللغة مرآة تعكس طبيعة أصحابها ، ثم تتوقف عند كل مبدع على حدة لتحديد خصوصيته ، نتيجة لتباين المبدعين تحليزا يحقق لكل منهم شخصية مستقلة . وعلى هذا فإن العقاد يوجد بين حياة المبدع وفقه ؛ بمعنى أن الطبيعة الفنية الحقيقية هي التي تجعل فن الشاعر جزءا من حياته ، ويكاد هذا المدخل النظري يسيطر على كثير من دراسات العقاد التطبيقية .

وحول مفهوم الصنعة والطبع يرى العقاد أنه يجب أن يكون التحرك التبريري له جماله في ذاته ، وفيما يؤديه من وظيفة تلزم بها طبيعته ، وليس فيها يضاف إليه من زخرفة شكلية مستعارة . ومن هذا المنطلق يتناول العقاد المبدعين فيحكمهم بقدر اعتدائهم على الصنعة في تشكيل قوالبهم ؛ فيسمح لبعضهم بدخول دائرة « الطبع » والبعضهم بالانتظار في دائرة « الكلف » وليست الصنعة مفروضة كلها في مفهوم العقاد ، وإنما يقبل منها ما يتصل بالعلاقات الاختيارية . ذلك أن هذه العلاقات الاختيارية تكون محكومة عند المبدع بدواعي خفية تتجلى من طريق تجسدها في مفردات ذات مواصفات صوتية تعكس قيا دلالية معينة . وعن نظرة العقاد إلى ثنائية العلاقة بين الدال والمدلول يرى الباحث أنه اعتادا على مقولات المناطقة والباحثين بفصل العقاد بين الاسم والمعنى من جهة والمسمى من جهة أخرى ، وإن كان يرى أن الأخير لا وجود له إلا في الذهن . وبهذا يفسر اختلاف المعاني في أذهان الناس للشيء الواحد ، ويتقبل من ذلك إلى تفسير العلاقة بين الحرف ودلالته .

ويرى الباحث أن المزج بين الفردية والجماعية سمة واضحة في إدراك العقاد للأسلوب ؛ حيث تتمثل الفردية في خصوصية الانعكاس النفسي ، والجماعية في عمومية الانعكاس البيئي . وعلى ذلك فإن التعامل النقدي مع الخطاب الأدبي يقتضي حركة مزدوجة تنظر إلى الداخل الحائلي تأرة ، وإلى الظاهر المحيط تأرة أخرى . لترصد أثر هذا وذلك في إنتاج الصياغة أولا ، ثم إنتاج الدلالة ثانيا ، وبغير ذلك لا يمكن أن يتحقق للشخصية الأدبية وجود فني وبخاصة في مجال الإبداع الشعري . ولعل ما أبعد العقاد عن المنهج الأسلوبى في تقدير الباحث هو تربيته الكامل لعملية التقويم ، مما جعله يجتاز جملة من الملاحظات التي تحقق الحسن إيجابا والقيح سلبا بتوافر شروط كلية أو جزئية ، مما جعله قريبا من المنهج البلاغي القديم ، مع مزجه ببعض العناصر من الفكر النقدي ، للسند من الثقافة الغربية الحديثة .

● ويتناول إبراهيم السعافين في بحثه « شعر العقاد والتراث » تحليل أثر المعطيات التراثية في شعر العقاد ، وذلك عبر دراسة تفصيلية تقف عند الأغراض والمعاني ، والمجموع الشعري والتراكيب ، والصور والإيقاع ، بنى عرض صورة كاملة لأثر التراث في تشكيل بنية القصيدة لدى العقاد ، حيث إن موقف العقاد من شعراء الإحياء ، سواء من حيث الموضوعات التي نظموا فيها ، أو من حيث اللغة ، يحمل مقولاته النقدية في حرج ، حين يتم استقراء ديوانه الضخم ، على نحو يدفع إلى التساؤل عن قدرة العقاد على الإفادة من نظريته الشعرية في ابتداء لغة تختلف عن لغة الإحيائيين ، مع أنه كان قد ندى عنهم استخدام لغة لا تعبر عن فواتهم ، ولا تحقق شعرا معاصرا ، بقى بحاجات النفس الإنسانية ، ويستلهم أحلامها ، ويعكس أشرافها .

وبعد ، فهل استطلاع المقاد وزيملاء - في تقدير الباحث - أن يتخلصوا من التأثير بجراحة الإحيائيين ، وهل استطاعوا التوفيق بين مقولاتهم النقدية ومقدرتهم على تجسيدها في تجربة فنية ؟ لقد كانت مثل هذه الأسئلة تدفع بالدراسة دفعا إلى ضرورة اختبار النظرية النقدية عند جماعة الديوان في ضوء تجربة المقاد الشعرية ومدى ما يتجلى فيها من عناصر تراثية وإبداعية ، وهذا ما حاول البحث الإحاطة بأطرافه الممتدة .

● ونختتم عطاء كفاي بيحه : طه حسين وعباس المقاد . . موازنة لبعض مواقفها النقدية : المحور المزوج لهذا العدد بتقديره حلقة وصل يوازن فيها بين بعض المواقف النقدية لطه حسين والمقاد ، حيث يبدأ مقال بهرصد مجموعة من النقاط المشتركة بينهما ، قبل الانتقال إلى تحليل موقف كل منها على المستوى النظري أولا ، ثم على المستوى التطبيقي ثانيا . ويرى الباحث أن طه حسين قد اهتم منذ وقت مبكر بعلوم علم النفس في الدراسات الأدبية ، وأن دائرة النقد عنده كانت تتسع لتشمل - إلى جانب المبدع - الناقد والمقلد أيضا . إلا أنه يلاحظ أن طه حسين قد انتقل بعد ذلك إلى الاهتمام بالأشياء الاجتماعية ، ورفض الارتكاز على الاتجاه النفسي في النقد الأدبي ؛ لهذا يتسم موقفه بشيء من التعارض على المستوى النظري ، وإن كان في المستوى التطبيقي قد نحا نحو الاتجاه النفسي .

أما المقاد - في تقدير الباحث - فقد كان يفضل الاتجاه النفسي على غيره من الاتجاهات الأخرى في دراسة الأدب والنقد . سواء عند تحديد المقاييس النقدية التي يعرض عليها الإبداع ، أو عند قيامه بإجراء البحوث والدراسات التطبيقية في الأدب وتاريخه . وقد قام الباحث في المجال التطبيقي بعرض نقد كل من طه حسين والمقاد من الوجهة النفسية للمتنى وإلى العلماء من الشعراء القدامى ، ولحافظ وشوقي من الشعراء المحدثين . حيث أوضح أن نقد طه حسين يعتمد على خطوتين : الأولى يتلقى فيها النص بقلبه وذوقه ، مصاحبا له مستمتعا به . والثانية يعود فيها إلى النص بعقله وفكره ، فتكون النتيجة نقدا تخرج فيه الماطفة والتذوق مع المعرفة والفهم .

كما كشف الباحث أنه إذا كانت آراء طه حسين النظرية تؤكد أن عنايته بالشعر أكبر من عنايته بالشعراء ، فإن دراساته التطبيقية توضح أن عنايته بالشعراء تفوق عنايته بالشعر ، مما دفعه إلى القول بتمسك طه حسين بالمنهج النفسي في مقارباته التحليلية ، على عكس ما يبدو من آرائه النظرية المتعارضة .

أما المقاد فقد كان يدفعه عنصر الماطفة في تطبيقاته إلى أن ينتقل من أسلوب الانفعال إلى أسلوب السخرية والتهكم ، أو من أسلوب النقد إلى أسلوب التنديد والتضديد . وكان حين يكتب عن الشخصية التاريخية يعايشها فكرا وخيالا ، ويطلق مثلها كأنها تقاسمه تجربته الحية . ومن هنا فإن الباحث ينتهي إلى نتيجة مؤداها أن المقاد يختلف عن طه حسين في هذا الصدد ، إذ تبدو مقاييسه النظرية النفسية أكثر اتساقا مع تطبيقاته النقدية التحليلية .

الصغير

فصول

أنا المتكلم طه حسين

عز الدين إسماعيل

(١)

كل ما بين أيدي قراء العربية من كتابات تحمل اسم طه حسين إما هو «كلام» طه حسين وليس كتابته . هذه حقيقة أولية بسيطة للغاية ، وربما بدت تحصيلاً للحاصل . ولكن ما أكثر ما تكون الحقائق الأولية البسيطة ، المبلوثة والمداولة ، حججاً يحول دون التأمل فيها واستكناه أبعادها ، نتيجة لا يتلذذها وكثرة مورابها . والواقع أن هذه التفرقة الأولية بين «الكلام» و«الكتابة» لم تكن تشغل المهتمين بالدراسات الأدبية والتقنية في بيئتنا العربية فيما مضى ، ولملها لم تبرز بشكل حاسم ولكن في نطاق محدود إلا مؤخرًا . لقد كان الدارسون طوال الزمن يدرسون — على سبيل المثال — أن معظم شعراء الجاهلية ، وكثيرين غيرهم من شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي ، لم يكونوا يكتبون شعورهم ، بل كانوا يقولونه ، ولكنهم لم يلتفتوا إلى أهمية هذه الحقيقة البسيطة المعروفة والمنداولة إلا منذ بضع سنوات^(١) . وقد أثمر هذا الالتفات المتأخر رؤية جديدة لهذا الشعر ، ولها أدق وأعمق لتقنياته وجمالياته بعمامة ، ضمن أشياء أخرى . ولم يكن الشعر القديم وحده هو ما كان يقال قبل أن يتحول إلى كتابة ويصح — عند ذاك — مقروءًا ، بل كانت الخطابة كذلك ، لكن أحداً لم يهتم بدراساتها من تلك الوجهة ، أمضى على أساس من التفرقة بين ما هو كلامي وما هو كتابي . على أن الفكر الأدبي الغربي نفسه لم يلتفت إلى أهمية هذه التفرقة إلا في غضون هذا القرن^(٢) . وربما كان الدافع الأصلي لهذا الالتفات مرجعه إلى الاهتمام المتزايد بالتراث الشعبي الشفاهي^(٣) ، حيث استبانت في هذا التراث خصوصيات في الأداء تميزه عن الأدب الكتابي .

يكون دائماً وبالضرورة أقوى شعوراً بذاته من الكاتب ؛ لأن الكلام لا يكون إلا في حضور المستمع (الآخر) ، وهذا الحضور يشكل ضغطاً على حضور المتكلم نفسه ، من شأنه أن يجعل «أنا» المتكلم في حالة توتر إزاء الآخر . فهذا «أنا» قد اختار أن يتكلم ، أو أنيط به الكلام ، والآخر الحاضر ينتظر ويتربص ويطلق عنه ما يقول . فإذا لم يكن للمتكلم في هذه اللحظة قوى الشعور بذاته ، على نحو يترتب معه «أنه» المتكلم ، اضطربت عملية الكلام ، وأثرت تأثيراً سلبياً على عملية التلقي . ولم يكن طه حسين بملك إلا أن يتكلم ؛ ومن ثم فإن الممارسة المستمرة لعملية الكلام عنده

ولسنا الآن في صدد استعراض ما تبلور خلال البحث في الفروق بين الشفاهي والكتابي من نظرية أو أكثر ، ولكننا معنيون هنا بما بين أيدينا من كتابات تحمل اسم طه حسين ، نعرف جيداً أنه لم يكتبها ولكنه «تكلّمها» - إذا صح التعبير ، ونظنه صحيحاً . ومن ثم فإننا نكتفى هنا بالتوقف عند فارق أول وأساسي ، ربما تولدت عنه الفروق الأخرى التي ستكشف عنها الدراسة فيما يتعلق بخصوصيات تلك الكتابات الكلامية . على أن هذا الفارق ليس مشتقاً من قاعدة نظرية عامة وخارجية بقدر ما هو استخلاص تجريبي من واقع تلك الكتابات . ويؤيد هذا الفارق أن المتكلم

(يكتفي أن تمثل حجم ما بين أيدينا من كلام له حتى ندرك استمرارية هذه الممارسة) قد جعلته على وعي حد بحضوره ، وشعور قوى بذاته .

هذه العلاقة بين له حسين للكلام والآخر الخلفى عنه من جهة ، ثم هذا الشعور القوي بالذات عنه من جهة أخرى ، هما ما تهدف هذه الدراسة إلى تفهم خصوصيات « للقول » عنه في ضوءها .

(٢)

وينبغي منذ البداية ألا نخلط بين حالتين من حالات التكلم في علاقتها بالذات المتكلمة ؛ الحالة الأولى هي حالة الكلام — مجرد الكلام — من أجل إثبات الوجود (وهي الحالة التي تستيقظ القرار من الشعور بالصمت أو الموت) ؛ والحالة الثانية هي التي يكون فيها الكلام نفسه مؤكدا للذات ، أو دالا عليها ومبرزا لها . وهما حالتان مختلفتان وإن لاح بينهما تشابه . في الحالة الأولى يتحقق الكلام بدائع المحافظة على الذات ، ولا أهمية للكلام في ذاته ؛ وفي الحالة الثانية تجسد الذات في الكلام فيصبح بدلا عنها ، مشيرا في الوقت نفسه إليها ، مكتسبا بذلك أهمية خاصة . هل أن الأهمية في هذه الحالة لا تقتصر على كون الكلام دالا على الذات المتكلمة ومبرزا لها فحسب ، بل تصل أهمية هذا الكلام بالقول نفسه من حيث هو « موضوع » يستيعق يفظه المتلقي واهتمامه وتفكره . وفي إيجاز أقول إن الكلام في الحالة الأولى « اتصال » ، وفي الحالة الثانية « ضرورة » .

ما موقف له حسين الشكلم بين هاتين الحالتين ؟

نستطيع أن نجيب في اطمئنان بأن فعل الكلام عند له حسين كان ضرورة في المقام الأول . وما قد يتراد أحيانا لبعض القراء في بعض المواضيع من سيأت تشي في ظاهرها بأن ورائها شيئا من الافتتال فإن تفسيره إنما يتعلق بطبيعة عملية التكلم نفسها ، التي كانت وسيلته الوحيدة للقول دالاً ، ولا علاقة له بالكلام لمجرد إثبات الوجود .

يقول له حسين : « .. إنما الكلام عبء أعظم منه بالإلقاء أو الإملاء »^(١) .

ولهذه العبارة أكثر من دلالة . ولها يعني هنا فإنها تدل على أن له حسين لا يتمسك الكلام التماسا لكي يلا به فراغ الصمت ، وإنما يتحقق فعل الكلام لديه بعد أن يكون هذا الكلام نفسه قد تكون وملا عليه أقطار نفسه فصار ضابطا عليها . وكلمة « عبء » في عبارته تدل على هذا المعنى . وعندئذ يصبح « التخفيف » من هذا العبء ضرورة لا مهرب منها . ويصبح الكلام عندئذ ضربا من « التطهير » بمعناه الأول ؛ أي إفراغ الزائد عن طلاقة النفس على اختزانه . وعندئذ يصبح الإلقاء أو الإملاء (حل لها سواء ؟) هما الطريق إلى هذا التخفيف ، أو هذا التطهير .

وفي هذا المستوى يبدو الكلام عند له حسين كيا لو كان ضرورة

بيولوجية ، لا ضرورة أنطولوجية . لكن الأهم من هذا أن وعي له حسين نفسه بهذه الحقيقة يدل دلالة كافية على شعوره باليقظ بالعملية الكلامية عنه ، وكيف أن هذا الكلام لا يأتي ابن لحظه أو عقو الخاطر — كما يقال ؛ وإنما يمر الكلام ، في نفسه بمراحل تكون تنهي إلى مرحلة نضج واكتساب يصبح معها إخراجها إلى حيز الوجود ضرورة . وربما بدا لنا أنه في هذا الفهم كان متأثراً ببعض الأفكار المتعلقة بعملية الإبداع الفني . ولا بأس في أن يكون هذا المعنى واردا ؛ لأن كلام له حسين الذي بين أيدينا هو في أغلبية العظمى أبعد عن أن يكون مجرد أداة توصيلية شاحبة لمعلومة ما أو فكرة ما ، وإنما هو — بالإضافة إلى هدفه التوصيلي — كلام له خصوصيته التي تتطلب من متلقيه — بل تفرض عليه — التوقف عندها . ومن ثم فإن ما يشبه الضرورة البيولوجية للكلام له حسين ينشعب بضرورة أخرى إبداعية (جمالية) ، تجعل لهذا الكلام نماز وقيمة . ولا يجوز لنا في هذا السياق أن نطرح السؤال عما إذا كان مقول كلامه الذي يليه أو عليه هو نفسه ما كان يشكل حثا ضابطا على نفسه يلتبس الخروج ؛ لأننا نعرف أنه من المبت أن توجه مثل هذا السؤال إلى سائر المبدعين للفن القولي وغير القولي ، ولكن المؤكد أن هناك علاقة ما بين صورة الكلام المنطوق ومصدره في عقل صاحبه أو في نفسه . وسوف يتضح لنا من خلال التحليل أن شكل الكلام في تنوعاته المختلفة يظل استجابة لرغبة ما ، تجاوزه أهداف التوصيل .

(٣)

وقد رأينا في عبارة له حسين السابقة كيف أنه يتخفف من الكلام بالإلقاء أو الإملاء . ومعنى هذا أن هناك حالتين إذن تصاحبان النشاط الكلامي عنه ؛ فهو إما أن يلقي الكلام إلقاء ، وذلك في المحاضرات ، سواء منها ما كان في قاعة الدرس على جمهور محدود نسبيا من الطلاب ، أو كان في قاعة عملة على جمهور عريض من المتقنين تتفاوت فيه المستويات بالضرورة ؛ وإما أن يمل الكلام على شخص بعينه ، في المكان والزمان اللذين ينجترهما .

وهنا ينبغي أن نلاحظ أن الكلام في الحالة الأولى يوجه إلى جماعة من الناس ، قلوا أو كثيرا ، في مكان مفتوح ، وفي إطار زمني ععد ، وزمن الدرس أو زمن المحاضرة . والجمهور في هذه الحالة إنما كان يحى ليستمع ويتلقى ويتفهم ويتبدل ؛ وهو لذلك طرف جوهري في الواقعة الكلامية ؛ وسوف نرى في موضع لاحق دوره أو أثره على الأداء الكلامي عند له حسين . أما في الحالة الثانية فإن للملم عليه شخص مفرد ، يفترض فيه أن يكون حياذبا فلا يكتب إلا ما يمل عليه . والزمن في هذه الحالة مفتوح ، لا تحده سوى قدرة الملم — وهو له حسين — على الاستمرار في الكلام أو الإملاء .

وهكذا يتضح أن الحالتين اللتين يمارس فيها له حسين الكلام ، الذي يتحول عن طريق الآخرين إلى كتابة ، مختلفتان كلي الاختلاف ، من حيث طبيعة المتلقي أو المتلقين ، ومدى فاعليتهم ، ومن حيث الساحة الزمنية المتاحة للكلام . فهل كان

(٥)

ولعله من الواضح ونحن نؤكد حقيقة طه حسين المتكلم ، التي كان هو نفسه يعيها ويعاها كاليا ، أننا لن نمنى به متكلما في كل حالة ، لأي من أموره المعاشية وفي حياته الخاصة ؛ فكلامة اليومي — إذا صح التعبير — غير مسجل ، ولو أنه كان مسجلا لا عنتها به إلا من حيث ما قد يكشف لنا من دلالات في ذلك الضرب الآخر من كلامه الذي هو موضوع بحثنا ، والذي كان يليه على جمهور أو يلمه . ولأن هذه الدراسة ستكشف لنا عن أن ما كان يلمه إنما يلمح بما كان يليه فثنا سند الواقعة الكلامية المحورية عنده هي واقعة الإلقاء . وإلحق أن الواقعة الكلامية تتجلى في صورتها للكلمة في حالة اللقاء بين طه حسين المتكلم وجمهور المستمعين .

إننا عندما نتكلم لا نلتفت إلى ما نقول . ونحن كذلك سرهنا ما ننسى أغلب ما قلناه أو استمعنا إليه بمجرد الفراغ منه . وهذا أمر طبيعي ، لأن الكلام — كما تقول الأجرومية — « لفظ مفيد » ، وفي اللحظة التي تتحقق فيها الفائدة يكون اللفظ نفسه قد تلاشى^(١) ، لأن اللفظ هو مجرد صوت ، أو نسق محدود من الصيغيات ، منبسط على مساحة محدودة من الزمن ، فإذا فرغنا منه لم يعد له وجود ، خصوصا إذا كانت الفائدة المرجوة قد تحققت ، بتوصيل المعلومة ، أو بتحصيلها من قبل المستمع . ومن هنا يلاحظ أن المستمع إذا لم يتمكن من تحصيل الفائدة يستعيد من المتكلم اللفظ نفسه . هل أن الغالب في استعمال الكلام — حتى في الحياة اليومية — ألا يقتصر الهدف من حل توصيل المعلومة ، بل يصحب ذلك في كثير من الأحيان الهدف إلى التأثير في المستمع وإقناعه . ومن هنا تتغير وسائل التأثير والإقناع في عملية التكلم / الاستماع من حالة إلى حالة ، وتكتسب حيوية . وقد تلعب بعض العناصر غير الكلامية دورا في هذا التأثير (الممثل أو المؤدي نفسه) ، ولكن الجزء الأكبر والأساسي في عملية التأثير والإقناع تكون أيضا كلامية ، وترجع — بلا شك — إلى الطريقة التي نركب بها كلامنا .

وإذا كان هناك التأثير والإقناع يتحقق على نحو أو آخر في الكلام اليومي بصورة عفوية أو مقصودة ، فطري به أن يتحقق ، أو أن يصبح تحققه ضروريا ، في حالة الخطاب الموجه من شخص إلى جمهور .

إن الواقعة الكلامية تنبئ — في المؤلف — من أربعة عناصر : متكلم ، ومخاطب يصدر عنه ، ومخاطب ، وموضوع يدور حوله الخطاب . والخطاب نفسه ينطوي على أركان ثلاثة من النشاط : نشاط التلفظ والتعبير ، ونشاط التأثير في المخاطب واستثائه ، ونشاط يتعلق بإثبات حقيقة ما في الواقع الخارجي . ويأخذ الخطاب شكله الخاص ونبرته الخاصة وفقا لموضوعه من جهة ، وبصفة خاصة وفقا للكيفيات التعبيرية التي تتجه إلى التأثير في المخاطب واستثائه من جهة أخرى . ولا ينبغي أن نتصور أن الخطاب طرف سلبي في بنية الواقعة الكلامية من حيث هي كل ، أو بنية الخطاب نفسه ، فالواقع أن حضوره لازم لانتظام الواقعة الكلامية ، كما أن له

لهذا الاختلاف بين ما لايس حالة المحاضرة وحالة الإلقاء أثر في طبيعة المحاضرة نفسها ، وفي طبيعة الكلام المثل ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي استقراء في اللغة الكلامية التي ألقاها طه حسين في شكل محاضرات ، سواء أكانت للجمهور العام أم للطلاب ، واللغة الكلامية التي ألقاها إلقاء . ونستطيع في هذه الحالة أن نعد للقلات التي كان طه حسين ينشرها في الصحف والمجلات ، وكذلك أعماله الإبداعية (القصصية) بصفة خاصة ، المجال الذي كان يمارس فيه الكلام إلقاء . والمفترض أن يكون لنتج هذه المادة الكلامية ، واختلاف الظروف الخارجية للمصاحبة لها ، أثرها في تشكيل الأداء الكلامي عند طه حسين . وسوف نتضح الإجابة عن ذلك السؤال من خلال عرضنا لعينات كافية من كلام طه حسين في إطار المحاضرة والمقال والعمل القصصي ، بأن المتكلم في كل هذه الحالات شخص واحد لا يتغير ، هو طه حسين .

(٤)

يلفتنا كذلك في قول طه حسين إذا الكلام عبء .. أنه كان يترك جيدا أنه آخر الأمر يمارس الكلام لا الكتابة . ثم إذا هو يلفتنا إلى خصوصية هذا الكلام ، وأهم من هذا إلى وحيه الواضح بهذه الخصوصية ، وذلك عندما يتحدث من جماعة الطلاب الذين كانوا يلبدون كلامه ، بلفظه حينا ، ويعتبه حينا ، وأهم في الحالة الثانية كانوا يؤدون ما فهموه بالفاظ من عند أنفسهم ، ثم يقول : واجتهدوا في أن تكون هذه الألفاظ مقاربة لما تعودت أن أقوله^(٢) ، (التأكيد من معنى) .

معنى هذا أنهم كانوا يعرفون طريقته في قول ما يريد أن يقول ؛ فإن نذ عنهم تقييد لفظ كلامه في موضع لم يعجزهم استحضار الوجه الذي كان من الممكن أن يكون عليه نفس هذا الكلام ، وبذلك لكثرة ما اعتادوا سماعه منه ، ونتيجة لما ألفوه من معجبه وتراكيبه . وما كان ذلك ليسير لهم لو لم تكن تراكيبه ومفردات معجبه كثيرة الدوران في كلامه ، ولو لم تكن لها مشغولات وخصائص محددة وتمييزة . وسوف يتضح لنا مصادق هذه الحقيقة عندما تعرض لبعض هذه التراكيب ، وكيف أن صيغة من صيغة المألوفة ، من حيث هي تركيب ومن حيث هي مفردات ، يمكن أن تحل مكانها صيغة أخرى من صيغة المألوفة كذلك .

ولهم الآن هو أن طه حسين نفسه كان مدركا لهذه الحقيقة . وأهم من هذا أنه كان يعي أن له عادات كلامية تعودها ، وأنه شديد التنبه إلى هذه العادات . وكما نقرض هذه العادات نفسها عليه ، شأن كل عادة ، كذلك يستطيع هو أن يمارسها غشاوا في شأه . إنها بمثابة الرصيد المخزن في الذاكرة ، الذي يتوكل إليه طه حسين في أثناء ممارسته الكلام . ولن نلعب بعيدا عندما نقول إن هذه العادات كانت لها أهمية شبه المألوفة على ذلك الكلام ؛ فتحن نخرج فيه من عادة إلى عادة ، على نحو يكاد يكون متصلا .

حضوراً — وإن يكن ضمناً — في الخطاب كذلك. ذلك بأن الخطاب الناتج عن الواقعة الكلامية «ينطوي في داخله على امتكسات من الحكم، ومن غطابه، ومن ذلك الجزء من العالم الذي يكون موضوع اهتمامه»^(١٦).

ولما كانت الواقعة الكلامية تنطوي بالضرورة على متكلم ومخاطب فإن ضمير المتكلم «أنا» يقف في هذه الحافة مواجهاً لضمير المخاطب «أنت»، سواء أكان للمخاطب فرداً أم جماعة، وسواء أكان المخاطب حاضراً في الواقعة حضوراً فعلياً أم كان حضوره متصوراً من قبل المتكلم (لا تقل حالة الحضور المتصور فاعلية من حالة الحضور الفعلي). ونظراً «أنا» للمتكلم هي للمتلئ للحضور الكامل. وفي الواقعة الكلامية النموذجية، التي يكون فيها طه حسين متكلماً وجمهور عريض من الناس مستمعا، تبرز «أنا» المتكلم بروزا لافا، وتكون المواجهة صريحة بين «أنا» وال «أنتم»، وتظل هذه «أنا» محفظة باستراتيجيتها (ولم لا أقول بترفعها؟) من الألت فلا تندمج فيه، بحيث تزول آثار الطرفين إلى أبعد حد، ولا يبقى إلا الموضوع سيداً للخطاب كله، كما هو الشأن في حالة الكتابة. ومن ثم يمتلئ التأثير الناشئ من الخطاب لدى جمهور المستمعين في الإجابات بأنا المتكلم (لأمر ما كان كثير من الناس ينجذبون إلى محاضرات طه حسين في الجامعة وفي غيرها لمجرد الرغبة في الاستماع إليه).

ولنتظر كيف كان بروز هذا الأنا في بضع صفحات نصب من محاضرة عامة واحدة، نشرت في مستهل كتبه «من حديث الشعر والنثر».

يقول: «وإنما أستطيع أن أؤكد لكم...

وإنما وأنت... (ص ١٦).

ويقول: «لما أنا فلتست أنكر أن...

ولكني مضطر أن أعترف...

وإنما أقبح إلى أبعد من هذا... (ص ١٨).

ويقول: «لما أنا فاعتد...

لا أكاد أعترف إلا... (ص ١٩).

ويقول: «... فلما وأنت... (ص ٢٠)»^(١٧).

ولعله من الواضح أنه إلى جانب طغيان الأنا في هذه الأمثلة هناك صيغة تكررت لكي تبرز الأنا الواقعة (أنا وأنت). وأهم منها تلك الصيغة الأخرى التي تكررت كذلك، والتي تؤكد فيها الأنا تفرعها بين الآخرين (أنا أنا...).

أما فيما يتعلق بالمخاطبين (الأنتم) فإن طه حضوراً بارزاً في المثال الأول، وإن كان الفعل (أؤكد) يزال مستنداً إلى ضمير المتكلم نفسه (الأنا). وهذا هو الوضع الطبيعي الذي لا شك منه لأي متكلم يوجه خطابه إلى الآخرين؛ فالأنا هنا تقرب من الأنتم بفعل التأكيد. لكن الشعور باستقلال الأنا من جهة، ووقوفها من الجمهور موقف الموجه من بعد من جهة أخرى، ينتجيان في أمثلة أخرى من المحاضرة نفسها.

يقول: «إذا قرأتم قصيدة من شعر جرير أو الفرزدق أو الأخطل، فأنتم ترون العرب في البداية... (ص ١٦).

ويقول: «فأنتم عندما تستعرضون الشعراء الذين امتازوا في القرن الثالث، والذين تفضل بهم الحضارة الإسلامية، والذين كانوا جالاً ببغداد والفرق، لمجدون كثرهم إما من القرس وإما من الخوالى... (ص ١٧).

ويقول: «... فلك أنكم عندما تريدون أن تدرسوا تاريخ الأدب الفارسي الحديث، ستجدون أن هذا التاريخ يشتمل في القرن الرابع للهجرة». (ص ١٨).

وبهذا تنبأ الواقعة الكلامية هنا من موقعين متفرقين: فلما أن تعلن الأنا صراحة وبصورة حادة عن وجودها المستقل والشمز؛ ولما أن تقف على بعد موجهة للآخرين. ثم ياتلف هذان الموقفان في أنها كليهما يرسنان حداً فاصلاً بين الأنا والأنتم. أما التركيب «أنا / أنتم»، الذي ينطوي في «نحن» فظلياً ما يعرف طريقه إلى خطاب طه حسين؛ وإلا كنا نتوقع منه مثلاً أن يقول: «ونحن إذا قرأنا قصيدة من شعر جرير...» أو يقول: «فصنع عندما تستعرض الشعراء...» أو يقول: «... ذلك أننا عندما نريد أن ندرس تاريخ الأدب...».

وقد يؤول موقف طه حسين هذا من جمهور المستمعين إليه بأنه قرط شعور منه بضميرهم؛ وإن يكون ذلك موضع خلاف، ولكن هذا لن يمنع في الوقت نفسه تقرير حقيقة أن المتكلم يضع أناته في بؤرة الاهتمام، صراحة أو ضمناً، وكان جمهور المستمعين يتسمعون خلف صوت طه حسين المباشر إليهم صوتاً غنياً يرتد في كل لحظة قائلاً: أنا المتكلم طه حسين!

(٦)

يغلب على ظني الآن أننا لا نستطيع اللقؤ في كلام طه حسين بكلي من فكرة الأنا عند؛ فالأنا عند قد تظهر في كناية صريحة وسخافة، على نحو ما رأينا وما سنرى؛ وقد تصمتع نوحاً من التفضي يتم فيه إسقاطها على الآخرين.

هذا مقال قصصي له — إذا جاز التعبير — تحت عنوان «طيب» يبدأ بالحديث عن لقاء بين اثنين صديقين عند أحد القبور، كان مفاجئة لكلهما فقدت لسانهما عن الكلام، حتى ظهر صديق ثالث لما يقصد إلى القبر نفسه فيمره ما عراهما من الدهول والوجوم. وكان لا يد طه أن يتسلطوا: كيف اتفق طه أن يسعوا إلى ذلك المكان في وقت واحد، لما ينطوي عليه ذلك من الغرابة. وهنا يتجه طه حسين إلى المخاطب قائلاً: «ولقد تساقى أنت من سيهم إلى ذلك المكان الموحش في الصحراء، ووقوفهم عند ذلك القبر الذي لم يحم إلا منذ أمد قريب...»^(١٨). ثم يستأنف قائلاً: «ولست أكره أن أقص عليك مفسر هذا كله، ولكنني أعتقد أنك ستعجب لما أقص عليك من قصص، وتستشكر ما أسوق إليك من حديث؛ فأنت وما شئت من الشك؛ وأنت وما أحييت من الله، وإنا

والقرين» التراتبية . وهو يمين في الإيماء بأنه إذا كان يشير الجوارح مع شخص حقيقي حين أي إلا أن يظهر ذلك القرين متجسدا ولم يكتب به مجرد صوت يمس في ذاته (وهو على كل حال لم يكن ليراه) .

عل أن هذا القائل يتطوى على شيء آخر مهم ، يكشف لنا بوضوح عن وعي طه حسين بذاته ، وتقديره لنفسه ، وكيف أن له من الخوايا ما يفرضه عن غيره من الناس ، هذا الأفراد الذي انعكس — كما رأينا من قبل — في بعض صيغ كلامه ، والذي سيؤكد — فيما بعد — من خلال الإلمام بمبادئه الكلامية الخاصة ، أو لنقل منذ الآن بخصوصه الأسلوبية المتميزة . إن «القرين» في هذا القائل يمس في نفس طه حسين ذكريات كان قد أتسبها ، بعضها سار وبعضها مؤلم (من المهم أن نتنبه منذ الآن إلى هذه القسمة ، أو هذه الثنائية الضمنية) ، ثم يعقب طه حسين نفسه على ذلك بقوله : « وكل إنسان ذو عطر (التأكيد من عندى) يحفظ في نفسه باقرا من هذه الذكريات الخاصة ، التي يتخلها مافة لا يحلر إليه بين حين وآخر ومن التهم والبهيم ، ويضلعها مافة هذا الغذاء الروحي الذي يتيح للرجل المتفكر (التأكيد من عندى كذلك) أن يعيش وأن يشعر بأنه ليس بكثير من الناس »^(١٤) . فهو إذن يعد نفسه من أولئك القتر الملهمين ذوى الشأن ، الذين يحفل تاريخهم بالأحداث ، السار منها والمؤلم ، وهو كذلك فؤجج الرجل المتفكر ، الذي يتيح له زاده الروسي أن يعيش متفردا وتميزا بين الناس ، وأن يشعر بهذا التفرد وهذا التميز .

ولطه حسين مقال بعنوان من « لغو الصيف إلى جد الشتاء »^(١٥) ، يعرض في مستهل حياة الفنون والانسك التي يعيشها عامة الناس في مصر خلال فصل الصيف ، والتي يتضلع فيها إنتاجهم ، ويكثر فيها الفنون نتيجة لذلك ، حتى إذا جاء فصل الشتاء تفتوت الأوضاع ، وأقبل الناس على العمل في حمة ونشاط ، وتفتحت الآمال والرخيات التي ربما ضاقت عنها الحياة . ومع ذلك تتجدد مع فصل الشتاء واجبات الحياة التي تزامم الرغبة في العمل للثمر الجداد ، وتفرض نفسها عليها ، حتى لتصبح معقدة لما . ثم ينتقل السياق من عموم الرمد إلى خصوصية التجربة ؛ فما يأتي من الحديث بعد ذلك هو خاص به طه حسين وأشباهه من يجدون أنفسهم موزعين بين همومهم العقلية الخاصة وواجباتهم الاجتماعية . وقد يكون الصيف عدرا لكسلهم العقل ، واقتصرهم على لغو الحديث ؛ فما يجرهم إذن في فصل الشتاء ؟ :

« أما في الشتاء فاضلونا بلغ طه في الصيف . وكيف تريدنا أن نفرغ للعمل ، ونخلص للإنتاج ، ونؤدى واجباتنا مشغولين بها ، مقبلين عليها ، وسولنا من اللغويات ما لا تقاومه إلا نفس سقراط أو أرسطو سقراط ؟ ومن يدري لعل سقراط لو عاش في أيامنا ، واضطرب في بيتنا ، لكان رجلا مثنا ، تصرفه اللغويات عن أن يعرف نفسه بنفسه ، وعن أن يولد نفوس غلورية ، ويخرج منها كل ما احتوت من حقائق العلم والحكمة .. »^(١٦) .

ولى هنا يبدو ظهور شخصية سقراط مجرد استطراد ينجح به على

الشئ الذي أطمئن إليه أننا كل الاطمئنان ، هو أني إذا أحدثك بشيء قد وقع ، وأصور لك في هذا الحديث أمرا قد كان »^(١٧) .

وواضح هنا أن المخاطب لم يكن حاضرا حضورا فعليا ، ولكن طه حسين يستحضره (كان في وسعه أن يضي في سرد أحداث القصة دون هذه الانعطافة) ، ومع ذلك لم يتطو استحضاره إليه على أنه اقتراح له ، بل كان استحضار الأت — فيما يبدو — مجرد تذكاة لإبراز « أنا » للتكلم ، الفئة والمطمن : « وإنا الشئ الذي أطمئن إليه أنا .. » . لقد ألقى على ذلك المخاطب مسئولية الاندهاش لا يستمع إليه واستكباره ؛ ولم يكن المخاطب نفسه في شيء من ذلك . والأمر كله لا يبدو تلبس طه حسين لحالة الخطاب ، التي تسمع ببروز « أنا » للتكلم والإعلان عن حضورها .

لكن هذه الأنا تختص اختصا ظاهريا حين يستند الكلام إلى الآخر ، ثم تعود ففكر الكلام نفسه ، على نحو يشير إلى أن الحالة الأولى لم تكن سوى ضرب من الإيماء . يتجلى هذا في وضوح في مقال آخر لطه حسين بعنوان « الصيف » ، يستهله بقوله : « فصل الكلال واللال والانسك ، والمميز عن كل نشاط وحمل . كذلك قال صليحي حين سأله من رآه في الصيف »^(١٨) . ولى هذا إقرار واضح وصريح بصعود ذلك الوصف لفصل الصيف عن شخص آخر غير التكلم ، يضي عليه التكلم صفة الصاحب (الذكر هذه الصفة منزى خاص حين تذكر فكرة الصاحب أو الصاحبين لدى المشراه العرب القداس ، الذين عرفهم طه حسين معرفة جيدة ، والذين أصبح من الواضح تفسير موقفهم هذا بأنه حديث باطنى يرتجهم من إلى أنفسهم) ، ولكننا قبل أن نهمي قراءة الصفة الثالثة من هذا المقال نجد التكلم — طه حسين — يقول : « وأعرف أن الصيف هو أبيض فصول السنة إلى .. ذلك أنى لا أطيع القبط إلا في جهد جهيد ، وعنه شهيد ، ومشفة شائلة ، تضيق به نفسى ، ويفلق له قلبى ، ويعد له لسان ، ويعطى له عقل إلى جود منكر لا أمل معه في تفكير أو في شيء يشبه التفكير .. »^(١٩) . وكأنه في هذه الفقرة يشرح ما أجله في مستهل الكلام على لسان من زعم أنه صليحي .

وهذا الشاهد يبرز لنا كيف أن طه حسين قد يسطر أنه على الآخر الغائب (المور) ، فهو الذى تكلم في الحالى ، وهو الذى صاغ الوصف كما يملو له . يقدم هذا أننا لانجده يتحدث برباه في أى موضع آخر عن فصل الصيف إلا قال مايشبه هذا الكلام (من الممارقات الطريقة أن نجد طه حسين يتكلم بضمير للمرد الغائب (هو) في الحالة التي كانت أشد اقتضاه لاستخدام ضمير التكلم للمرد (أنا) ، وأهني بذلك ترجمته الذاتية في « الأيام » ، لكن تفسير ذلك وتبريره قد يلهب بنا بعيدا) .

وفى مقال آخر بعنوان « القرين ، أو من يوميات وزير قديم »^(٢٠) ، يلجأ طه حسين في الإصحاح من أنه إلى حيلة الجوارح مع المخاطب ، الذى هو آخر الأمر صوته الداخلى ، مستغلا فكرة

بحلم الجزيرة في هذه القصة ، الذي صحبته فيه شهرزاد لتملأ نفسه من جمال الطبيعة ، أكثر أجزاء هذه القصة إنصاحا عن تلك الأنا .

وقد أسهينا في استعراض الأشكال المختلفة التي حاولت فيها « أنا » طه حسين المتكلم أن تنضح على نحو أو غيره ، ولسب أو لآخر ؛ لكننا رأينا كذلك كيف أنها في كل محاولات النضح كانت مازال هناك ، تلمن عن حضورها .

(٧)

هذه الأنا البارزة والمتفرقة استطاعت — على مستوى الكلام (الذي لم تكن تملك غيره) — استطاعت أن تشتت لنفسها في إطار اللغة العام طرقا خاصة ، وأن تضع لنفسها خططا واستراتيجيات لبناء الكلام على أنحاده بعينها ، نثرها إجمالا ونحن نطالع كلاما لطف حسين دون أن يذكر اسمه فقول : هذا كلام طه حسين ، ويحق لنا أن نتعرفها الآن تفصيلا ، قبل أي بحث في بواعثها ودلالاتها ، وقبل أي استخلاص يتسم بالتميم .

وفيما يلي استعراض لطرائقه الكلامية مصففة تحت عناوين فرعية :

١ — التكرار :

والتكرار خاصية عامة وسائله في كلام طه حسين ، وله في كلامه أشكال مختلفة :

أ — تكرار نسق كامل من العبارات :

« ولست أدرى ماذا أضع ليشعر القاريء أني خلص كل الإخلاص ، صادق كل الصدق ، بعيد كل البعد عن التكلف فيها أقول ، وأني كذلك خلص كل الإخلاص ، صادق كل الصدق ، بعيد عن التكلف حين أقول : إنني لا أحب شيئا كما أحب نقد التأليفين (١٧) . . . » .

ب — تكرار صيغة من صيغ المبالغة المركزة على « أفعل التفضيل » :

يقول عن الأدب العربي : « .. كان يحمل في نفسه طبيعة عصبية إلى أقصى ما يمكن من الحسب ، غنية إلى أقصى ما يمكن من الفنى (١٨) » .

هذا بدلا من أن يقول : « .. كان يحمل في نفسه طبيعة خاية ، في الحسب والفنى » ؛ فقد كرر صيغة « إلى أقصى ما يمكن من » .

ويرتبط بهذا ولع طه حسين بالتأمل التفضيل ، وتكراره — من ثم — هذه الصيغة ، وتوظيفه إيها في معنى المفاضلة حيناً ، والمبالغة حيناً . يقول :

« لاني — كما قلت في غير موضع — ألهف الناس للتفكير فيها صبر حتى من أثر ، وأزهد الناس في أن يعرف في السبق ... ولأرهب الناس في أن أظهر على ما في من عيب .. » (١٩) ويقول :

« هذا العالم الذي كان متساقداً الانقسام ، ومتبايناً اشد التباين .. » (٢٠) .

القضية الأساسية ، وهي عدم قدرة طه حسين ومثاله على مقاومة مغريات الحياة الاجتماعية وواجباتها الضرورية ؛ فيروزه في هذه اللحظة لا يمدون أن يكون تمجيلا كتابيا عارضا . ولكننا لا نكاد نحصى في قراءة المقال حتى نندرك شيئا أن سقراط قد أخذ يحمل بوزرة الاهتمام بقدر ما ينجنى صوت طه حسين في حديثه عن نفسه وعن أمثاله . ثم تأتي اللحظة التي ندرِك فيها الخلدفة الذكية ، التي تهاش المتكلم عن طريقها مع الشخصية التاريخية المستندة ، فإذا هو يتصلح من نفسه ، وينضى بكل همومه ومتابعيه ، شأنه في هذا شأن الشعراء المحفلين ، حين يلبسون أقمعة الشخصيات التاريخية أو الأسطورية ليحولوا من خلالها مالا يرغبون في قوله ، أو مالا يجرؤون على الإدلاء به بالستهم .

وأول ما يلتفتنا إلى هذا تحول طه حسين من الحديث عن نفسه بلغة مباشرة إلى حديثه عن العلاقة بين سقراط وزوجته ، حيث يقول : « وقد زعموا أن امرأة سقراط كانت مسلطة عليه ، وأنه كان يخافها خوفا شديدا ، ويشفق منها إشفاقا لا حد له » . ثم يتخذ طه حسين من هذه الحقيقة ركيزة لاستعراض ما يكون عليه وضع زوجها سقراط إذا هي كانت تعيش معه في القاهرة في القرن العشرين ، وما يقع على كاهل سقراط من التزامات اجتماعية تفرض عليه فرضا على حساب مشاغل الفكرية الخاصة ، فهي تستخذ لنفسها يوما في كل أسبوع لاستقبال الزائرين والزائرات ، وتستعرض على أن يظهر العلماء والأدباء وأصحاب الفن في بيتها مرة في كل أسبوع ، حتى تظل مرفوعة الرأس بين ضليفتها ، وتستغرق سحابة النهار في الإعداد لهذه اللقاءات ، وسيكون سقراط مطالبا بمشاركتها في البهوش بذلك كله ، وفي المشاركة فيها يدور من أحاديث في هذه اللقاءات ، ترضى عنها نفسه أو لا ترضى ، وفي إنفاق المساء معها كل يوم ، متقلين من دار لدار ، ردا للزيارة ، ثم الاختلاف بعد ذلك إلى دار لمشاهدة العروض حتى يراها الناس .. إلخ .

وطه حسين في هذا كله يقدم صورة تفصيلية — تتطوى على شعور بالضيق والمرارة — لأثر اللواضعات الاجتماعية في حياته الخاصة ، وما تفرضه عليه من التزامات معقدة لنشاطه الفكري الخاص ، وإن كان ذلك كله قد أسقط من خلال سقراط وزوجته السلطة عليه .

ولا حاجة هنا إلى تأكيد أن « أنا » المتكلم طه حسين ، التي حاولت النضح وراء شخص سقراط ، قد أعلنت عن نفسها في كل إشارة وكل كلمة .

وقراءة هذا المقال لابد أن تكون مقبلة لقراءة حبل نصحي لطف حسين ، على ما قد يبدو بينها من تباين ، هو « أحلام شهر زاد » . فهذه القصة تصور العلاقة بين شهرلار ، بعد أن كف عن صوته وأصبح مفكرا في الحياة والكون وفي القيم الإنسانية ، وزوجته شهرلار الحبيبة الغاضبة ، التي تجلب إلى نفسه السرور كما تسبب له في الوقت نفسه التماسه . هي إذن علاقة خاصة بين زوجين من نوع خاص ، شأنها شأن العلاقة بين سقراط وزوجته . وكما أعلنت « أنا » طه حسين عن نفسها من وراء قناع سقراط ، فإنها تلمن كذلك عن نفسها من وراء قناع شهرلار ، وربما كان الجزء الخاص

ويقول: « وينعم الرجل منهم ساعة من نهار ، أو ساعة من ليل »^(٢٤).

وهذا الضرب من التكرار المتبادل في الزمان وللكنان يتعلق — كما هو واضح — بصيغ جازمة في عقل طه حسين ، ابتكرها هو نفسه ، واستغنى بها لنفسه ، فلا يكاد يشاركه أحد في استخدامها إلا أن يكون مقلداً .

٥ — تكرر بدايات الجمل وبداياتها .

١ — بدايات الجمل :

— قد يكون التكرار في بداية نسق من الجمل كلمة

واحدة :

ولفتنا العلمية والأدبية واحدة هي العربية ؛ فيها تتكلم ؛ وفيها تنشر شعرها وتكتب نثرها ؛ وفيها تضع كتبها العلمية ؛^(٢٥) .
« قلوبهم القرس مقاومة شديدة .. ثم قلوبهم الترك مقاومة حثيئة .. وقلوبهم لوربة في أسبانيا وألبريقا الشبالية .. »^(٢٦) .

— وقد يكون أكثر من كلمة :

« وللهذين يفرزون الشعر الجاهل أو ماصح منه ، وللهذين يفرزون الشعر الأموي .. »^(٢٧) .

— وقد يكون جمل أو أكثر من جملة :

« .. فكأنوا يقرولون — وليتهم لم يقولوا — إنما تتأهل الأدياء والمحققون من ذكر خنثار لأن ذكر خنثار شيء يخالف ؛ وكأنوا يقرولون — وليتهم لم يقولوا — إنما سكنت أصوات الأدياء من صمت أولئك الكتاب ... وكأنوا يقرولون — وليتهم لم يقولوا — إنما نفل الشعر على تكريم العقاد .. »^(٢٨) .

« .. كنا ومازلنا نتحدث بأن خنثار هو الذي رد إلى مصر بعضي حطفاً من المجد الفني ؛ وكنا ومازلنا نتحدث بأن خنثار قد مكن مصر من أن تعرب عن نفسها ... وكنا ومازلنا نتحدث بأن خنثار قد أنطق مصر بهذه اللغة التي يفهمها الناس جميعاً ... وكنا ومازلنا نتحدث بأن خنثار قد جدد في مصر سنة كانت قد درست ... وكنا ومازلنا نتحدث بأن خنثار قد قتلت الأوربيين إلى مصر ... ومازلنا نتحدث بأن خنثار على حداثة عهده بالفن كان أسبق المصريين إلى إصجاب لوديا ... وكنا ومازلنا نتحدث بأن خنثار قد رد إلى المصريين شيئاً غير قليل من اللغة .. »^(٢٩) .

وهكذا يتكرر استهلال الكلام — على طوله — سبع مرات في فترة واحدة . ويهده الكثافة التكرارية ينثر — إن لم يتسلو — أن نجد شواهد مماثلة خارج نطاق كلام طه حسين .

٢ — بدايات الجمل :

في مقال بعنوان « الخيال المعال » ؛ وجهه طه حسين إلى صديقه الزيات ، يعزبه ويضرب له فيه الأمثال من حيلة الرسول عليه

وفي المثال الأول تقوم الصيغ : أليطس الناس ، أرعد الناس ، أرطب الناس — بدور المقابلة . وفي المثال الثاني يستخدم اسم الفاعل (متباين) ، ويصدر الفعل (انقسام ، تباين) مضاعفاً إلى أفعال التفضيل (أشد) . وطه حسين قلدر على تكرار هيك كل هذه الصيغة مع التوزيع في مفرقة أفعال التفضيل ؛ فبدلاً من « أشد » منا يريد استخدام اسم العموم والاستفراق (كل) ، على نحو ماورد في « غلص كل الإخلاص ... إلخ » ، كما يريد بدلاً منها كذلك اسم الغاية مضاعفاً إلى المصدر . ومن ثم كان من الممكن — في حدود وسائل طه حسين وطرائقه الخاصة — أن يقول : كان متقسماً كل الانقسام ، ومتبايناً كل التباين ؛ أو يقول : « غاية الانقسام ، ... » « غاية التباين » ، كما كان من الممكن بالقدر نفسه أن يقول في العبارة الأولى : « غلص أشد الإخلاص » ، أو « غلص غاية الإخلاص » . وبالطريقة نفسها يمكن أن نحل أية أفعال تفضيل مناسبة ، مثل « أكبر » و « أعظم » و « أكمل » و « أتم » ... إلخ . ولما كانت عملية الاختيار بين أفعال التفضيل هذه الممكنة تتم في حالة إرجاع فلان معيار الاختيار إما يحكمه في هذه الحالة السياق التوزيعي على المستوى الصرفي في الدرجة الأولى ؛ فإذا كان جرس التركيب في جملة مؤثفاً ، كان من السهل أن يستبدل به تركيب منطوق . وعندئذ يمكن أن نحل صيغة « كل » ، أو « أشد » ، أو « أعظم » ... إلخ على صيغة « إلى أقصى ما يمكن من » ؛ فبدلاً من أن يقول : « غصبة إلى أقصى ما يمكن من الحصب ، غصبة أقصى ما يمكن من الغنى » ، يمكن أن يقول : « غصبة كل الحصب ، غصبة كل الغنى »

وفي وسعنا الآن أن نطلق على هذا الضرب من التكرار اسم « التكرار التفاضل » . وسوف نطلقنا هذا النوع من التكرار من خلال أمثلة أخرى ؛ أما الآن فنلتنا نمطاً أن هذه الاستراتيجية هي التي كانت تمكن تلاميذ طه حسين من أن يجدوا في يسر — حين ينشئ عنهم لفظ في السياق — اللفظ البديل اللازم لبنية الصيغة الكلامية . ولكن هذا يلفتنا كذلك إلى مسألة بالغة الأهمية ، هي أن طه حسين المتكلم لم يكن في استخدامه اللغة يتعامل معها بوصفها مفردات مستقلة ، بقدر ما كان يتعامل معها بوصفها صيغاً وتركيباً ، استرقت في عقله ، وكان من السهل عليه استبدالها متى شاء .

جـ — تكرر العبارات الجاهزة :

يقول : « أبو العلاء قد أحس هذا كله ، وأكثر من هذا كله ، وحلول هذا كله ، وأكثر من هذا كله .. »^(٣٠) .
ويقول : « جيداً كله ، وأكثر من هذا كله ، كانت نفس شهريار تغشوب »^(٣١) .

وهكذا ، على بعد ما بين أي العلاء المعري وشهريار (هل كان بينهما بعداً حتماً من منظور طه حسين ؟) تتكرر هذه الصيغة في مناسبتين مختلفتين زماناً ومكاناً .

يقول : « كلما تقدمت بي ساعة من ساعات النهار أو ساعات الليل »^(٣٢) .

السلام في التجلّد والاحتفال ، يظهر التكرار في شكل جملة طويلة تأتي ختاما لكل مثل وتعليقا عليه . يقول — والكلام عن شخص الرسول الكريم :

« وأُخت عليه حياة فيها شدة وجهد ، وفيها حرمان وفقر ، وفيها ضيق وضنك ، ثم تظلمت هذه الآلام كلها على نفسه الكريمة الناشئة فلم تستطع أن تبلغها ولا أن تتألم منها ؛ لأن الله قد قطع الأسباب بين هذه النفس المصفاة وبين اليأس والشقاء . »

« إن الناس من حوله يحبه ويقدرونه ويكرهونه ، ويقفون به ويعظمون إليه ، ويمسسون به العافية والسلم ، ويحكمونه لها يشجر بينهم من خلاف ، فلا يعرضه ذلك لخطر ولا لأثر ؛ لأن الله قد قطع الأسباب بين نفسه المصفاة وبين ما يشوب حياة الناس من الأثر والخطر والغرور »

« ... لا يعرف كلالا ولا ملالا ولا قنورا ؛ لأن الله قطع الأسباب بين نفسه المصفاة وبين ما يشوب حياة الناس من الكلال والملال والقنور » .

« ... لا يعرف الضعف ولا اليأس ولا هذا الاكتئاب المقيم إليه سبيلا ؛ لأن الله قطع الأسباب بين نفسه المصفاة وبين الضعف واليأس والاكتئاب المقيم » .

« ... أقرء جزء لذلك لو فكره ما يترك الشيخ من وهن وضعف ؟ كلا ؛ إن الله قد قطع الأسباب بين نفسه المصفاة وبين الوهن والضعف »^(٣٦) .

هذه الجملة التي تكررت أربع مرات هنا ، مع تغيير طفيف في نهايتها بلام المعنى الجليد الذي تأل ختاما له — تنقل إلى عالم الأثر خاصة شعرية من الطراز الأول ، فهي أشبه ما تكون بما يعرف في الشعر الغربي منذ القدم باسم اللازمة refrain ، وهي « تكرار مطر أو أسطر أو جزء من السطر في ثانيا القصيدة على مسافات عادة ما تكون متساوية ، والأغلب أن يكون في نهاية المقطع »^(٣٧) . ولا شك في أن هذا التكرار يؤدي وظيفة جمالية ؛ لكننا نواجه في المثال الذي بين أيدينا من طه حسين شيئا آخر كذلك ؛ فهو هنا يمثل المثال ، ويكرر بين الحين والحين جملة طويلة نسبيا ، وكأنه كان يظل محظوظا في ذاكرته بهذه الجملة إلى أن يجهد ما في كل مرة تمهيدا جديدا هو بالنسبة للذاكرة الكلامية العادية طويل نسبيا . وفي هذا ما يؤكد كفاءة الذاكرة الكلامية عند طه حسين على نحو متميز . ولا غرابة في هذا إذا كنا على استعداد للتسليم بأن العالم كله قد اتصل في عقل طه حسين في صورة كلامية ، حتى أصبح الكلام هو عمله للممكن .

هـ — التكرار التجلوي :

ونعني بهذا تكرار الكلمة المفردة مرتين أو ثلاثا بصورة متتابعة ومتلاحقة (معطوفة على نفسها) :

« وقد جعلت أنحدل وأنحدل ... » — وأرسلته مع الوبح إلى مكان بعيد بعيد^(٣٨) .

« .. وقد عادته طبيب وطبيب »^(٣٩) .

« ثم مضى من الأسبوع يوم ويوم ويوم »^(٤٠) .

« (الكلام عن التاييج الحارقة التي تنجمت من الأرض) » .. ولكنها على ذلك لا تحرق شيئا ، ولا تنرق شيئا ، وإنما تحرق وتغشى في ارتفاعها ، وتغشى وتغشى في اتساعها ، ثم تتضائل قليلا قليلا ، وإذا هي تحبط ثم تهبط ، وتضيق ثم تضيق ... »^(٤١) .

وفضلا عن القيمة الجبالية الصوتية لهذا التكرار (وهي شديدة البروز هنا) ، فإنه يؤدي وظائف معنوية مختلفة . ففي الوقت الذي قد يدل فيه تكرار « بعيد » على الباطنة والأخال ، يدل تكرار كلمة « أنحدل » على استمرارية الحركة في الفعل . أما تكرار كلمة « طبيب » « ثلاث مرات ، وكذلك كلمة « يوم » فللدلالة على الكثرة . والملاحظ التكرار في المثال الأخير كلها فعلية ، تدل على الاستمرارية .

٢ — الوبح بالتثانيات :

والتثانيات عند طه حسين نوعان : ثنائيات متضادة ، وثنائيات متضادة .

أ — الثنائيات المتضادة (والأمثلة هنا جميعا من المجلد ١٤ من المجموعة الكاملة) :

« فلما بلغنا شترة مجهودين مكتوبين ، جعاجا ظاهرا ... » (ص ٤٨٢)

« رفيق رفيق » . (ص ٤٦٠)

« فرجة فرجة » . (ص ٥٣١)

« الماهرة الماهرة » . (ص ٥٢١)

« يبلغ أذن الملك صوت شهر زاد رفيقا رفيقا » . (ص ٥٤٢)

« هذا الجو الفرح للرح » . (ص ٥٥٨)

« فأنظر فأنظر » . (ص ٥٦٢)

« سحب متراكمة متراكبة » . (ص ٥٦٥) .

« ويعرفون فنتها وفنتها » . (ص ٥٨٣)

« مدابجا مدابجا » . (ص ٥٩)

في المثال الأول يتضح تمجاس للصيغة الاشتقاقية بين عنصرى الثنائيين كتنهيه . وفي الأمثلة التسعة التالية يجتمع الانجاس الناقص على كل ثنائية ، فغييب ذلك إلى تضاعف المعنى وتضامه بين عنصرى كل ثنائية جرسا موسيقيا عاليا . وواضح أن بعض هذه الثنائيات قد تكرر هنا . وهي على كل حال كثيرة للدوران في كلام طه حسين ، على نحو يؤكد أنها من ركائزه الكلامية الحاضرة دائما في ذاكرته .

ب — الثنائيات المتضادة :

وهي التي يجتمع فيها بين الكلمة وضدها . وغرام طه حسين بهذا

— وضحك صاحب الغرفة الأولى فيما بينه وبين نفسه ساخرًا من هؤلاء الناس ،
وضحك صاحب الغرفة الثانية فيما بينه وبين نفسه وأثاب هؤلاء الناس « (ص ٤١٦) » .

هنا تتوازن الأمور فيترازن الكلام، لما قبل في الحالة الأولى هورق جلته ما قبل في الحالة الثانية ، قضى الحالة الأولى كان هناك ضحك وسخرية وضحك ورثاء ، وهذا نفسه ما حدث في الحالة الثانية . لكن هذا التوازن يستعين تمارضا ، يتمثل في أن من ضحك راثيا للناس في المرة الأولى قد ضحك سخرية في المرة الثانية ، ومن ضحك سخرية في الأولى قد ضحك رثاء في الثانية . والجملتان في المرة الأولى قد تكورتا ، مع اختلاف يسير (ولكنه الاختلاف الذي يصنع للتعارض) هو أن كلفى الرثاء والسخرية قد تبادلنا المكان في المرة الثانية .

وهكذا يرتبط هذا الضرب من التكرار للتوازن المتعارض بواقع التجربة الحياتية له حين ، بل يكاد يكون مشتقا منها ، كاشفا لتلك المفارقة الوجودية الكبرى في قيام أنماط الحياة وأبنيته المختلفة على مبدأ التعارض للتوازن . ودعا كشف التحليل عن أن حياة له حين نفسه لم تكن إلا سلسلة من التناقضات المتعارضة والمتوازنة .

٣ — الأبنية الثلاثية : الحظان والوسط :

وحقيقة هذه الأبنية الكلامية عند له حين أنها قائمة أساسا على التناقض المتضاد ، فالطرفان يمثلان هذه التناقض ، أما الوسط فهو الذي يجمع بينهما دون مزج ، ودون أن يركب منها شيئا جديدا . ولذلك يصعب النظر إلى هذه الأبنية — على مستوى التفكير — على أنها أبنية جدلية . وربما كشفت دراسة فكر له حين بعامة عن أنه لم يكن فكرا جدليا بالمعنى الدقيق ، وأنه فكر تصالحي أكثر منه جدليا . وألها ما كان الأمر فإن هذه الأبنية الثلاثية كانت تشكل آلية من آليات الخطاب عند له حين ، وركيزة من ركائزه الأساسية في عملية التكلم .

في مقال بعنوان « من أحاديث العهد » يقول له حين :
« .. وانتدلع قوم إلى السرور العريض ، وانتدلع قوم آخرون إلى الحزن العميق ، وتردد قوم بين هذا وذاك ، وأهلون من كليهما ببطء معتدل ... » . (ص ٣٧١) .

ويقول في مقال آخر بعنوان « بين الأدب والسياسة » :

« .. وهو يحمل عدوانا أولئك ويحمل غو هؤلاء ، محزونا حينما ، مسرورا حينما آخر ، ساخرًا من أولئك وهؤلاء ذاتها » . (ص ٤١١) .

ويقول في مستهل مقاله « شياطين الإنس والجن » :

« تستطيع أن تضحك إذا كان مزاجك فريخا بالضحك ، وتستطيع أن تبكي إذا كان مزاجك بدلفك إلى البكاء . وتستطيع أن تتوسط بين ذلك إن كنت رجلا معتدل المزاج . » (ص ٤٩٦) .

الضرب من التناقض أشد ، وتتشبه في كلامه لا يكاد يحيط به الحصر . والتناقض هنا ، كالتناقض السابقة ، تكون من الأسماء والصفات والأفعال :

— « .. سعيد بما تحمله عليه من الرضا والسخط ، ومن اللذة والألم ، ومن التعميم واللبس ، ومن الظفر والجرمان » . (ص ٥٤٠) .

— « إن فيها الحلى والليت ؛ إن فيها الصالحات والصلوات ؛ إن فيها الغلى والرخيص ؛ إن فيها اللبذل والفتيس » (ص ٤١٠) .

— « فإذا فرغت امرأة سقراط وفرغ معها زوجها من الاستقبال وما فيه من حديث غثافت مؤلف ، معرج مستقيم ، واضح غامض ، خصب جذب ، خطر يرى .. » (ص ٣٥٨) .

— « وأصحاب السطان من الوزراء والرؤساء ناس كثيرهم من الناس ، يظفرون ويصيون ، ويسرفون ويقتصدون ، ويبرون ويعدلون » . (ص ٤٦٤) .

— « يعرف من هذا الاندفاع فيقبل ويغير ، ويلتو ويثني ، ويسم ويسب .. » (ص ١٨٨) .

— « .. لا تدنيه إلا لتقصيه ، ولا تلعف به إلا لتصف عليه » . (ص ٥٤٠) .

— « إن الأيام تقبل لتتبر ، وتدبر لتقبل » . (ص ٤٩٩) .

— « وهم نيام كالأنفاط ، وأيقاظ كالتيام » (ص ٤٧٢) .

— « يقظان كالنام ، وتنام كاليقظان » . (ص ٤٠٦) .

هذا الولوج بالتناقض بعامة ، وبالتناقض المتضادة على وجه الخصوص ، لم ينشأ لدى له حين من فراغ ، بل كانت له جلوره العميقة في تركيبته العقلية والشعرية (سيرة فيها بعد تفسير ذلك) . ومع ذلك فقد كان يرى الأشياء أمامه في الواقع الخارجى تتعارض وتتوازن في الوقت نفسه ، أوهى — إذا نحن اصطغنا لفته الخاصة — تتوازن في تعارضها .

في مقال بعنوان « غورف » يمكن لنا له حين واقعة حدثت في إحدى الوزارات ، خلاصتها أن الناس من الموظفين وغيرهم كانوا دائمي الإقبال والتردد على غرفة بيتها في إحدى الوزارات ، ثم شاع خبر تغيير الوزارة فإذا بالناس يتصرفون عن هذه الغرفة إلى غرفة أخرى ..

— « وضحك صاحب الغرفة الأولى فيما بينه وبين نفسه رثاء هؤلاء الناس ،

وضحك صاحب الغرفة الثانية فيما بينه وبين نفسه سخرية من هؤلاء الناس » .

وحين ظهرت صفح للمساء تحمل بآ بقية الوزارة دون تغيير عاد الناس فزادوا حول الغرفة الأولى ، وخلا نائيا ما حول الغرفة الثانية .

وأخيراً يقول في مقال بعنوان «دجوع وأحاديث» :

«وأقبل القارئون على ترغيفهم يتعمون بغير حساب ، وأقبل المحرومون على حرمانهم يألون بغير حساب ، وتقلب بين أولئك وهؤلاء فريق من أوساط الناس . » (ص ٥٠٢) .

وفي هذه الأقوال تكشف جملة أمور :

أ - هناك شبه توازن للمصيرين للفصلين اللذين يخلان طرق كل بنية ، وهما الحزن والسرور ؛ فهما يظهران صريحين في اللذان الأول والثاني ، ويظهران وراء ما يلونان به مزاج الناس من رغبة في الضحك أو في البكاء « السرور » - « الضحك » - الحزن - « البكاء » ، ثم يظهران في اللذان الأخير وراء ما يصحبهما من عارسة (السرور - « التمتع » - الحزن - « التألم ») .

ب - أن الطوفان في هذه الأبنية يخلان قائمون منفصلين ؛ ففريق يعيش السرور أو ما يصحبه ، وفريق يعيش الحزن أو ما يلازمه ، في قسمة مكانية واضحة . فإذا هما ألقيا بشخص واحد كان وقوعهما في مرحلتين مستقلتين ، في قسمة زمنية واضحة كذلك (« هزونا حيناً ، صرواً حيناً آخر ») .

ج - أن العنصر الثالث ، وهو الوسط الذي يجمع بين الطوفان ، لم يستطع أن يصنع منها تركباً جديداً موحداً ، ولكنه جمع قلداً من هذا وقلداً من هذا (« وأتولون من كليهما بسط متدل ») دون إيلان في أحد الطوفان ، التزاماً بحد الاحتلال . حل أن هذا الجمع غير متزامن كذلك ، فالطوفان لا يجتمعان . وإن كان في احتلال - معاً ، بل يكون بينهما تناوب ، تنصع عنه عبارة « وتردد قوم بين هذا وذلك » ، وعبارة « وتقلب بين أولئك وهؤلاء فريقين » .

د - للخل الوحيد الذي يشي بشيء من الجدل هنا هو المثال الثاني ، حيث يقوم الوسط برلص الطوفان معاً ، واقتاذ موقف جديد (« ساعرا من أولئك وهؤلاء جميعاً ») . وأقول « يشي » لأن الموقف الجديد لا يتصلق في تلك البنية بالطوفان المتضادين . فالسخرية لم تكن نفاً للسرور والحزن المتناوبين وللتسكين للزمان بقدر ما هي نفاً للطوفان الآخرين هما « العلوان » و « اللوهر » (يشمل عدوان أولئك وفرو هؤلاء) ، واعتقد تبقى معادلة الحزن حيناً والسرور حيناً قائمة ، وتكون السخرية مجرد أدلة فاعية تسف على احتمالها .

وإذا كانت هذه البنية الثلاثية في صومها وشبهية الصلة برؤية طه حينئذ للعالم فإن النموذج الدال على سلوكه ، والمربط بخصومية تجرته الحسية ، إنما نطه للملاحظة الأخير («) ، فقد كانت حياته - في حدود ما عرفنا منها - نسفاً متصلاً يتوزعه السرور والحزن (أو مصاحبتهما) :

« ولتفصل بالقياس إلينا هي الأوقات التي نجد فيها الراحة والروح فترضى ، أو نجد فيها العناء والجهد فنسخط ، أو تتردد فيها بين ذلك فسعد حيناً ونشقى حيناً » . (ص ٤٨٧) .

أما السخرية عنده فقد كانت في اللذان الأول آلية تقسية دفاعية موجهة إلى الآخرين ، تكشف عن نفسها عندما يستفز ، وتظل

عميقة القرار في نفسه من أجل أن تجعل الحياة يوجهها السار وللحزن عتملة .

هـ - وعلى المستوى الكلامي تبس هذه البنية المتنوعة من حدين ووسط لبنية كلامية طويلة النفس نسبياً ، إذ تمتد في أكثر من جملة . وما هي إلا أن يلير طه حسين في نفسه وهو يتكلم الطرفتين المتضاربتين (وهما حل كل حال جاهزان دالاً في عقله) حتى تتوارد على لسانه الصيغ المألوفة له ، أو الشبيهة بهاء التي ينسج منها بنية كلامية مجسدة لتلك البنية التصويرية .

« - البنية التصنيغية :

وهي تمثل شكلاً من أبنية الكلام التقليدية عند طه حسين . وهي في الوقت نفسه بنية ضابطة لحركة الكلام وسلاسه ، لأنها تصنع ركائز استهلاكية لنسق متصل من الجمل بل يول إليها التشكلم . والتصنيف الذي هو سمة هذه البنية يمثل في أفراد أوجهه مختلفة ويمتددة للشئ الواحد .

— يقول عن شهريار :

« وفارت في نفسه عاقلة خبيثة ولكنها حادة . فيها شيء من حسرة ، وفيها شيء من يأس ، وفيها شيء من حزن على عهد قد انقضى . . . » (ص ٥١٣) .

ويقول في موقف لشهر زادته :

« . . وتحنس إليه بين وقت ووقت نظرات كأنها السهام ؛ فيها كثير من المطف ، وفيها كثير من القسوة ؛ وفيها كثير من الإفرار الذي يتر الطمع ، وفيها كثير من الإياء الذي يملأ النفس يأساً وقنوطاً » . (ص ٥٢١) .

— ويقول عن الفتية الأمريكية المولدة هاربان أندرسون :

« . . وقد جمع صوبها خصائص الضوء والظلمة ، وخصائص الصحراء للمرحرة والرياض التي يتبع فيها الروح والرياح والراحة والتصميم . فيه قوة تصور الشمس في عتونها . . . وفيه رقة حلبية ساحرة . . . وفيه مع ذلك قوة تصور هدير البحر . . . وفيه قوة محتلة متصدة . . . وفيه رقة رقيقة وأين لين . . . وفيه همس خفى خفى » . (ص ٣٩٨) .

نلاحظ في اللذان الأول هنا أن عاطفة شهريار قد تسمت مكنزاتها وصنفت في ثلاثة : الحسرة ، واليأس ، والحزن . وفي المثال الثاني شغقت نظرات شهريار وصنفت مكنزاتها في أربعة : المطف ، والقسوة ، والإفرار ، والأياء . أما المثال الثالث فقد صنفت فيه مكونات صوت الغنية في ستة : قوة الشمس ، والرقعة الساحرة ، وقوة هدير البحر ، وقوة محتلة ، والرقعة الرقيقة ، والهمس الخفى .

ولتلتنا هذه الأمثلة الثلاثة إلى ظاهرة بالغة الأهمية في استراتيجيات الكلام عند طه حسين ، فكل صنف مستقل بجملة أساساً ، ولكن مساحة هذه الجملة قد تكون محدودة حين تتسبي بذكر الصنف نفسه ثم تستأنف بعدها جملة جديدة بالصنف التالي (« فيها شيء من حسرة ، وفيها . . . ») . وقد تمتد مساحة الجملة

الناس : ينعم بعضهم ويشقى بعضهم الآخر ، وينعم الرجل منهم أيّما أو ليلى من الدهر ، ثم يشقى أيّما وليالٍ أخرى ، وينعم الرجل منهم ساعة من نهار أو ساعة من ليل ، ثم يشقى سائر ساعات النهار ، أو سائر ساعات الليل . . . » (ص ٧٥) .

والأمثلة بعد ذلك تؤكد تطالنا في كل موضع من كلامه له حسين ، على النحو الذي يجعل استخدام هذا البنية من خصوصياته .

ومن الواضح في هذه البنية أنها تبدأ بتقرير حقيقة ما . ولكن هذا التقرير فيه إجمال يتوقع معه التكلّم - أو يترجم - أن المستمع سيوجه إليه السؤال : « وكيف ؟ » فيشرع المتكلم عندئذ في التفصيل . ولأن هذا الموقف درامي في تكوينه فإنه يمكن لذلك استعماله ؛ أفعى أن المتكلم يستطيع أن يوظف هذه الآلية متى شاء ، فيبقى الموقف الجليد على التقرير في الصيغة التي تستجيب السؤال عن الكيفية ، وعندئذ يضيء في البيان . ونظن لنا أن الأدب الشفاهي هو مصدر هذه البنية . والمؤكد أنها بارزة ومتكررة في « كيلة ودمّة » ؛ فهناك دائما حقيقة كلية يفرها الحكيم ، وسؤال تقليدي من الملك يتبعها (« وكيف كان ذلك ؟ ») ، وحكاية يتردى بعد ذلك تفصيلا ، إجابة عن السؤال ، وشرحا للحقيقة (« زعموا أن ... ») . وفي المثال الأول هنا توجهنا منذ اللحظة الأولى عبارة تقرر أن الأدياب كانوا يسايرون الزمان كدأهم . وهنا يرد السؤال الملغى : وكيف كان دأهم في هذه المسألة ؟ وعندئذ يأتي الجواب التفصيلي الشارح : « كانوا يفترون للهار ... » إلخ .

وفي المثال الثاني تقرر بدليته حقيقة أن ما كان يلقاه الموظفون في النواصي والمقاصي من تسليّة وتزيّة هو شر أنواع التسليّة والتزيّة . وعندئذ يكون السؤال الملغى : وكيف ذلك ؟ أو لماذا ؟ ولا فرق (في استنباطنا العامة المتفاسدة كثيرا ما نجتمع الصيغتين معا : « كيف ولماذا ؟ ») ، وعندئذ يأتي التفصيل الشارح : « يلقون رفاههم وأترابهم ... » إلخ .

وفي المثال الأخير تقرر شهزاد في البداية تلك الحقيقة العامة : أن التميم والبؤس دولة بين الناس . ثم كأنها تسمت إلى سؤال لم يقله الملك وكان أخرى به أن يقوله ، ولها ما تقتضيه درامية الموقف ، يقول لها : « وكيف كان ذلك ؟ » ؛ فهي تأخذ عندئذ في الشرح المفصل : « ينعم بعضهم ويشقى ... » إلخ .

عل أن هذه البنية أشيرا إذا كانت كثيرة الظهور في كلام له فربما رجع ذلك أساسا إلى طبيعة العلم له ؛ فبنية « التفصيل بعد الإجمال » بنية تعليمية من الطراز الأول .

٦ - نسق التراكيب المتراددة :

والترايف بين معاني الألفاظ في اللغة معروف ، سواء كنا نسلم به أو نرفضه . ولا يحتاج الأمر إلى غثله أو التلخيل له من كلام له حسين ؛ فهو ظاهرة لغوية عامة ومشتركة . هذا فضلا عن أننا نتعظّد - كما ذكرنا من قبل - أن تعامل له حسين مع اللغة كان على مستوى التراكيب أكثر منه تعامل مع المفردات ؛ فكل مفردة على وضعها دائما من تركيب لغوي ما (وبملاء مسألة تقع في نطاق علم

قليلًا عن طريق إيراد وصف للمخاطبة المعنية للوصف (« فيها كثير من الإغراء الذي يثير الطمع ») . وقد تقضى هذه الجملة إلى نسق متصل من الجمل (« وفيه قوة معتدلة مقصّدة » تصور انحلال النهر وقد همّ أن يغضب ، ثم بدا له فأنزّل الرزاة والرصاة » واستمكت في غير استرخاء ولا انحلال ») . وقد يمتد هذا النسق في لوحة كاملة كثيرة التفصيلات (« وفيه خمس غنى ، يصور هيف التميم وحيف الأغبان في الجنة المطمّنة القطة » ، التي لا تريد أن تصف نفسها فتضطرب ، ولا تريد أن تستسلم لأفلاك الطبيعة فتنام ، وإنما هي بقطة فرحة مرحة ، تتسم لها الحياة في دعة ، تتناجى غصونها ، وتتأفّى أطيّارها ، وتتبادل أزهارها وأنبهارها في سر من الفكاهة والدعابة والعث فزونا لا تشق عليها ، ولا تشق على من يلم بها من الناس ») .

وهكذا يمكن أن تسلف بنية تصنيغية واحدة على ما يملأ صفحة كاملة من الكلام ، ما يوشغل بضع دقائق من الزمن .

٥ - البنية التوليدية الشارحة :

وقد يكون هذا النوع من البنية مشتركا بين له حسين وغيره عن يتكلمون أو يكتبون ، أو عن يكتبون كما يتكلمون ؛ لكن ما يخص له حسين منه أنه متواتر عنده ، كثيرة الظهور في كلامه . والمقصود بالبنية التوليدية الشارحة هو كيف أن جملة تقريرية واحدة statement تستدعي جملة أو مجموعة من الجمل تتعلق بمحتواها الموضوعي ، وتكون شارحة في تفصيل لهذا المحتوى . إنه التفصيل إذن ، الذي يخرج من الإجمال ويقول عنه ، ويظل لذلك متعلّقا به .

يقول له حسين في مقال بعنوان « أحاديث الأسبوع » :

.. كان الأدياب يسايرون الزمان كدأهم في كل حين وفي كل بيئة : كانوا يفترون للهار ويشطون الليل . كانوا يفتلون للظهر ويغفون لغرب الشمس . كانوا يؤدون أفعالهم حامدين هامدين في الضحى ، أو يفتلون شكل الذين يؤدون أفعالهم وهم لا يؤدون منها شيئا . . . » (ص ٣٥٠) .

وفي مقال آخر بعنوان « النفوس القلّة » ، يتحدث له حسين عن القلق وكيف أنه أصاب الناس من كل الطبقات والفئات ، ويذكر لغة الموظّفين ومعاتنهم لأصابع الحياة ، وكيف أنهم يخرجون إلى الأدنية والنواصي يلتبسون التسليّة والتزيّة . .

د فيظفرون بها كشر ما يظفر الناس بالتسليّة والتزيّة : يلقون رفاههم وأترابهم ونفوس مودعهم فلا يسمعون منهم إلا شكاهم متصلة مثل شكاهم وقلقا مزيجاً مثل قلهم ؛ فهم يفتنون بالشكاهم عن الشكاهم ، ويصلون بالقلق المزيج لأن القلق المزيج ، وهم يفتنون حياهم في هذا لا يفتنون لأن النفوس طمعا ، ولا يحسون لأطمعتان القلوب روحا ... » (ص ٤٦٩) .

ويقول في « سر شهزاد » :

« انظر أيّا الملك السعيد فإن التميم والبؤس دولة بين

النفس اللغوي، لكي يجيب عن السؤال: هل نحن تفكر بالأنفاظ أم بالتركيبة؟

والذي نقصده بنسج التركيب المترادف يتحقق على مستويين: مستوى يتكون فيه النسج الكلامي من سلسلة من الجمل، مترادف فيها تقريبا كل جملة مع سائر الجمل على مستوى البناء النحوي، مع اختلاف في المعنى من جملة إلى أخرى؛ والمستوى الثاني هو ذلك الذي مترادف فيه الجمل المكونة للنسج على المستويين معا؛ البناء النحوي والمعنى.

النموذج الأول:

« فاذرب ما تستطيع أن تلزف من صرور

وأجل ما تستطيع أن تحمل من حزن

وأصل ما تستطيع أن تتجبر من غير

وتجرح ما تستطيع أن تتجبر من ندم » . (ص ٥٧٧) .

« ... وتذكر أسأؤهم فشتل بها الأوهام، ويتيسم لها الشفاء، وتشرق لها الوجوه، ويشد بها الإعجاب ... » .

(ص ٣٦٣) .

« وقوم هم أقرب إلى قرابة من لبنان، وهم أكثر منه حصى، وأوسع منه يدا، وأبعد منه قدرة، وأطول منه باها » . (ص ٤٩١) .

النموذج الثاني:

« ... تدين هذه الأشياء إن استطلعت أن تتبناها

وأحط بها إن ألق لك أن تحيط بها ... » . (ص ٤٠٩) .

« ... يلقي في قلبه أنه أنفذ الناس ذكاه، وأصفهم لطفه، وأبعدهم نظرا، وأندهم فيها، وأصدقهم حكا ... » .

(ص ٤٩٧) .

« ... هو قلب مضطرب، وعقل خطف، ونفس مفرقة، وغواطر مشردة، وعبرة للمعتبرين، وعظة للمصطفين ... » .

(ص ٤٠٨) .

في المثال الأول من النموذج الأول يتحقق مترادف البنية النحوية في الجمل الأربع (كل جملة يتكون نسخها البنائي من: فعل أمر + فعل مضارع + مصدر موزول + اسم، كل التوال) . لكن ما نقوله كل جملة يختلف عما نقوله غيرها (ظرف المنوع - محل الجزن - عمل الخبر - تجرع الندم) . وكذلك الأمر في المثالين الثاني والثالث من هذا النموذج .

وفي النموذج الثاني مترادف في المثال الأول منه البنية النحوية الجملاني النسج، مع اختلاف ظاهري في بداية الجملة الثانية (وأحط بها) لا يغير من طبيعتها؛ أما حل مستوى الدلالة فهناك مترادف أيضا في المعنى (تبين الأشياء - الإحاطة بالأشياء [علما]) . وكذلك الأمر في المثال الثاني، حيث مترادف معاني أجزاء الجمل فيه، المترادف على مستوى البنية النحوية أيضا (الذكاء النافذ - الفطنة الصادقة - النظر البعيد - الفهم البقيق - الحكم الصادق) . ونس على ذلك المثال الثالث .

ويمكننا أن نلاحظ هنا وحى طه حسين الواضح بأنه ينشئ جملا

وعبارات متوازنة على مستوى البنية النحوية، ومتوازنة كذلك على مستوى الدلالة، سواء استطلعت هذه الدلالة (النموذج الأول) أو انتقلت (النموذج الثاني) . وفي كلا الحالتين يتم ورود الأنفاظ على أساس من المساواة equivalence، والتشابه، والتخالف، والمترادف، والتضاد، في حين يتم الترابط بينها، أي رصفها في محور التوزيع لتشكل في سياق الجملة أو العبارة، على أساس من علاقة المجاورة Contiguity . ومن هذا النحو نتحقق في كلام طه حسين على نحو بارز وظيفة الأداء الشعرى التي قال بها ورومان جاكسون، والمتمثلة في « إسقاط مبدأ المساواة من محور الاختيار على محور التوزيع » (٣)، حيث تصبح المساواة أداة فاعلة في السياق .

على أنه ينبغي الإشارة في هذا السياق أيضا إلى أن ما سميناه « نسج التركيب المترادف » إما يميز كذلك أسلوب واحد من شيوخ أدباء العربية القدامى هو الجياض، وإعجاب طه حسين بالجياض معروف . لكن ما يجعل لهذا النسج خصوصيته عند طه حسين هو التزامه بترادف الصيغ النحوية، على نحو يجعل لهذا النسج الكلامي إيقاعا بارزا .

وكذلك ينبغي أن يكون واضحا أننا إنما نتوقف في الأمثلة التي نسوقها من أبنية الكلام وأساقه عند طه حسين عند الخصوصية التي هي موضع النظر في كل حالة، دون أن نشير إلى ما قد يكون هنالك في المثال الواحد من خصوصيات أخرى، منما نشئت الفكرة من جهة، واحتياجا على أن إبراز هذه الخصوصيات الواحدة بعد الأخرى يمكن آخر الأمر أن يترافق في الذهن من جهة أخرى؛ وعندئذ يمكن للمحور عند التحليل أن يستكشف في السياق الكلامي الواحد أكثر من خصوصية . فحين نقف على المثال الذي يقول فيه طه حسين: « ... يحرف على هذا الاتحاد فيقبل ويدير، ويدنو ويكفى، ويسم ويسم ويسم » (ص ٤٨٨)، لا يكفى أن نلاحظ التناثرات المتضادة فيه، بل نلتفت كذلك إلى تواتر البنية النحوية في وحدات هذا السياق الثلاث، حيث تتبني كل وحدة منها من فعلين مضارعين وفاعليهما المستترين، كما نلتفت إلى تواتر المعنى في الوجدتين الأولىين، ومخالفة الثالثة لهما، ثم التوازن بين هذه الوحدات، وتوازن عناصر كل وحدة (الفعلان في الوحدة الأولى ريشان، فكلهما مضارع الأولى، وهما في الثانية والثالثة ثلاثيان مفتوحا الأولى، وكلهما في الثانية ينتهي بحرف علة، وكلهما في الثالثة مكسور العين) . وهذا كله في نسج كلامي يشغل حيزا زنيا عودجا . فإذا اتسع نطاق هذا الحيز فشمعل فقرة كاملة مثلا، برزت لنا ألوان مختلفة من تلك الخصوصيات، مفرقة في الأنساق اللغوية المختلفة التي اشتملت عليها هذه الفقرة، وبرزت لنا في الوقت نفسه كيفيات انتقال التكلم طه حسين من نسج فيها إلى نسج .

٧ - آليات الترابط :

كما يترابط الكلام في الكتابة فإنه كذلك لابد أن يترابط في الخطاب الكلامي . لكن هذا الترابط يتم لدى الكاتب في المكان، على الورق، فتختار له عندئذ وسائل الربط الملائمة في طمأنينة؛ أضحى أن الكاتب قادر على أن يعدل للورق بعد المرة من أوضاع الجمل

يقول في وصف مشهد علاج فيه جماعة من الناس إصابات نكش على إحدى سيارات اللوق « فإبى عليهم بعض الإياه ثم يطعمهم ويستسلم لهم » :

وإذا خففة جافة كقناتك الباب ، وإذا للنكش قد استقر ، وإذا
أزير غسيل نحل يرتفع في الميدان ثم يتسهم ويضمهم ، وإذا السيارة
تنطلق كأنها السهم إلى ذلك المكان الذي لا يعود منه من استقر فيه ،
وإذا نحن نتيبها كاسفين ونعود كاسفين ، وإذا الحية تنصل بنا
وتضطرب خطوبها من حولنا .. « (٣٩) » .
ويقول طه حسين في « أحلام شهرزاد » :

« ثم غشى لحظات طوال أو قصار ، وإذا للملك يستوى جالساً في
نفس الوقت الذي تستوى فيه شهرزاد جالسة ، وإذا الملك ينهض
قائماً في نفس الوقت الذي تنهض فيه شهرزاد قائمة ، وإذا الملك
يسعى خطوات قصارا كما تسعى شهرزاد خطوات قصارا ، وإذا
الماشان يلتقيان فيصافقان فيغيبان في قبلة عرفا أوها ولم يعرفا
آخرها ، ثم يفيقان ، وإذا الزورق ينساب بيباً في بحر ضيق
هادئ .. » (٤٠) » .

وفي النص الأول نطلعنا « إذا » ست مرات ، وفي الثاني خمس
مرات ، على الرغم من قصر النصين الواضح ، لكن تصنع ترابطاً
بين جزئيات الحدث ، لم تكن أداة العطف المحايدة لتتحقق ذلك
بأن « إذا » هنا لم تكف بمجرد الربط بين هذه الجزئيات (ومن ثم
بين الجمل) ، بل علقت كذلك حدوث كل جزئية منها على الجزئية
السابقة .

ولا سبيل الآن إلى تعصي آليات الترابط في كلام طه حسين ؛
فهو يتعلق بكلامه كله ، وربما قامت عليها دراسة مستقلة .

٨ - اللامزمات .

لكل متكلم لازمات خاصة به ، بعضها حركي وإعلائي ،
وبعضها - وهو الأهم - يتعلق بالكلام نفسه . وليس غريباً على
رجل حاضر وأمل على مدى ستين عاماً مثل طه حسين أن تكون له
لازمات كلامية خاصة . وكونها لازمات بمعنى بداهة أنها كثيرة
الورود في كلام صاحبها . وقد تكون لهذه اللامزمات أصول في
الاستعمال الكلامي لدى آخرين ، قداسي أو محدثين ، ولكن كثرة
ورودها لدى متكلم بعينه هو ما يفسحها طابع الخصوصية . على أن
كثيراً من لازمات طه حسين يوشك أن يكون من ابتكاره - على نحو
ما سنرى . وسواء كان هذه اللامزمات أصولها عند آخرين أو كانت
مبتكرة ، فلها تمكن أبعداً ومستويات فكرية وتصورية عند
صاحبها . وفي إيجاز أقول إن هذه اللامزمات هي أكثر الأشياء دالة
على صاحبها . وهي مؤشرات ميثوقة في كل ما نقرأ من كلام طه ،
تنبها بين الحين والحين إلى أن التكلم هو طه حسين .

من أبرز هذه اللامزمات عند طه حسين ما يمكن أن نسميه
« التركيب المتكفي » ، وهو تركيب مكون من جملتين ثابتتهما
مقطوعة (بحرف العطف « أو » أو بالواو) على أولاهما ، ولكن
« الفصلة » في الجملة الأولى تنقلب مستنداً إليه في الثانية ، وينقلب
السند إليه فصلة ، أو تنقلب الفعل به فاعلاً ، والفاعل مفعولاً
به .

وأجزاء الجمل التي يريد أن يكون منها سيقاً مترابطاً ؛ وأن يعبر في
كل مرة من وسائل الربط التي تضمن تماسك النسق على المستوى
النحوي والمعنوي . والذين يعانون التزعة من لغة أخرى يدركون
جيداً كيف يبرز أهمهم في بعض الحالات أكثر من احتياج لبناء
النسق للترجم ، وفي كل احتياج تنطق أداة الربط بين الجمل أو
أجزائها ، المكتوبة لنسق واحد . أما الترابط في حالة الخطاب
الكلامي فيتم في الزمن ؛ ولا حيلة عندئذ في العلول عنه إلى ترابط
آخر ، لأنه يتم دفعة واحدة ، وبصورة متجهة ، ومن هنا يتحتم على
التكلم أن يمثل وسيلة الربط بين أجزاء النسق الكلامي وتعليق
بعضها ببعض - أن يمثلها في ذهنه قبل أن ينطق ببيت شقة . ولأن
الزمن المتاح لا يسمح بالتأمل والمراجعة ، نتيجة لاستمرارية عملية
الكلام ، فلا بد أن تكون لدى المتكلم حصيلة جاهزة من تلك
الوسائل (المقاتيح) التي يراجع بها الموقف ، تستغه على اللحظ في
العملية الكلامية ، وتضبط حركة الكلام ، وتضمن ترابطه النحوي
والمعنوي .

ومن آليات الربط الجاهزة عند طه حسين تعليق زمن بزمن ، أو
حدث بحدث ، بحيث يترتب الحوادث الثلاث على تمام الأول .
والصفة الجاهزة لإحداث هذا الربط هي صيغة « لم يكند ..
حتى .. » . وما أكثر ما يركز عليها في كلامه ؛ وإنها لتتكرر - على
سبيل المثال - ست مرات في صفحة واحدة من كلامه (٣٨) :

يقول عن الأدب العربي :

« فلم يكند يتجاوز البداية حتى استحالته هذه الطبيعة الحسنة ،
التي كانت متكسمة ، إلى جلوة من التار لم تلبث أن اشتعلت .. »
إلخ .

ويقول عن الإسلام :

« إن الإسلام لم يكند يظهر ويتجاوز الجزيرة أيام أبي بكر وعمر
حتى انتقلت معه اللغة وما فيها من أدب .. » إلخ .

ويقول عن القرن الثامن :

« وما تكند نصل إلى منتصف القرن الثامن حتى نجد أن كثرة
الشعراء ليست من العرب ، بل من الشعوب الأجنبية التي انحسرها
العرب .. » وهكذا .

ومن الواضح أن كان من الممكن التبرع في وسيلة الربط في هذه
الأمثلة . ففي المثال الأول كان من الممكن أن يقال : « وعندما تجاوز
البداية ، استحالته هذه الطبيعة .. » إلخ ؛ أو يقال : « جاوز
الأدب العربي البداية ، وهناك (وعند ذلك) استحالته .. »
إلخ . والثاني نفسه يمكن بالنسبة إلى المثال الثالث . وفي المثال
الثالث كان يمكن - بالإضافة إلى ذلك - أن يقال : « حتى إذا
ما وصلنا إلى منتصف القرن الثامن وجدنا أن .. » إلخ . وكل هذه
وغيرها وسائل ممكنة لإحداث الربط بين زمتين أو حدثين في زمتين
متصلتين . ولكن طه حسين يعمر في معظم الأوقات على الصيغة
الاثيرة عند : « لم يكند .. حتى .. » .

وقريب من هذا ولغة الشديديت كمال من الأزمات / الحوادث
بالتعمول في الربط بينها على « إذا » كالتجالية .

وفي المجلد الرابع عشر من مجموعة أعماله نقراً :

« غاب عن نفسه ، أو غابت عنه نفسه . » (ص ٥١٥) .
« كلبا عاد إلى النوم ، أو عاد إليه . » (ص ٥٣٤) .
« كان لا يكاد يلم بهذا الخطأ الأحمر ، وكان هذا الخطأ الأحمر لا يكاد يلم به . » (ص ٥٢٧) .
« .. وقد ذهل عما حوله ، وفهل عنه ما حوله . » (ص ٥٣٢) .

« .. فقد غلصت نفسه لشهرزاد ، وغلصت له نفس شهرزاد . » (ص ٥٧٦) .
« .. يئس للملك نفسه ، أو تأسه نفسه . » (ص ٥٧٩) .
« .. لقد فقد نفسه ، وفقدته نفسه . » (ص ٥٩٢) .

هذا الطراز من التركيب المتكثف طاعوى لحيا ولدا . وليس لأحد أن يبيى جزءاً من كلامه على غزوه وإلا كان مقلداً ، لشدة خصوصيته .

ولكن ماذا يصنع استخدام هذه اللزامة ؟

من الواضح أنها تحدث - على مستوى التلقي - انحرافاً في مجرى الكلام ، ينشأ عنه لدى المتلقي نوع من الريبة والتشبه . فعندما يصعب التكلم شخصاً ما - على سبيل المثال - بأنه « غاب عن نفسه » يتوقع المتلقي من المتكلم أن يستأنف الكلام بلذكر حدث جديد هو امتداد لنهائ ذلك الشخص عن نفسه ، فهكذا يكون مجرى الكلام في المألوف ، ولكنه بفاجأ بالجملة التالية وقد انكثفت على الجملة الأولى معللة لها حيناً (من خلال الحرف « أو ») ، وبضيقه إليها حيناً (من خلال حرف الواو) الوجه الآخر للمعنى ، اللزوم من المعنى الأول (قوله : « وقد فقد نفسه » ، يعنى بداهة ، ودون حاجة إلى إبراز ، أن نفسه فقدته - إذا صبح أصلاً أن النفس تفقد صاحبها) . وفي كلا الحالتين لا يحصل المتلقي في حقيقة الأمر شيئاً جديداً ، ولكنه لا بد أن يتنبه ، ويلتفت .

أما على مستوى المتكلم فالأمر قد يبدو للوهلة الأولى ضرباً من التلاعب بالكلام . ولم لا ؟ أليس الأدب في جملة لعباً بالكلام ؟ ومع ذلك فإن وضوح هذا الطراز من التركيب في نفس طه حسين يجعله مندرجاً - من جهة - ضمن وسائله الكثيرة الأخرى التي تمكنه من خلق طغة ما - من التفكير - وهو يتكلم - فيما سيقوله في اللحظة التالية ، كما يجعله - من جهة أخرى - أداة يؤكد بها التكلم - طه حسين - حضوره .

وبالإضافة إلى هذا كله يند هذا الطراز من التركيب للتلاعب بالكلام أو بمعناه على أن ثقة صاحبه في حقائق الوجود مهتزة ، وأنه لذلك يميل في قراره إلى الميت بالأشياء ، يصنع منها ما يريد^(١١) .

ب- ومن لازمت طه حسين كذلك استخدامه « التعت » ، سواء كان وصفاً لاسم أو بياناً لحال الفعل . ولاشك أن استخدام الصيغة ظاهرة عامة في الكلام والكتابة على السواء ، ولكنها في حالة الخطاب الكلامي أوضح وأكثر منها في حالة الكتابة . ومعنى عند طه حسين أوضح وأكثر انتشاراً في كلامه ، فالأشياء في ذهنه يكتمل وجودها بصفتها . ولا سبيل إلى التمثيل الآن لهذه اللزامة ، فهي

تعلن عن نفسها في كثير من الأمثلة السابقة ، وما هي إلا أن تفتح أي كتاب لطله حسين وتقرأ فيه حتى تجد لها بارزاً لك .

ولكن ما ينبغي التوقف عنده - لرهائته الخاصة - هو وصف الفعل عند طه حسين ، أو ما يسميه النحلة « الحال » (ويسمى الـ (adverb) ذلك بأن الاهتمام بوصف الفعل يدخل في باب مجرى الدقة ، حيث يشير الوصف عندئذ إلى الترويق الدقيقة بين كينيات حدوث الفعل . وقد تشير كثرة استعمال الحال في لغة ما (وهذا ما نلاحظه بوضوح في اللغات الأوروبية الحية) إلى ما استغرق عقل أبناء هذه اللغة من ضرورة مجرى الدقة في بيان كيفية حدوث الأشياء . وعلى كل فاستخدام الحال عند طه حسين قد صار لازمة من لوازمه (لا أحية لما قد يقال من أنها أثر من آثار اللغة الفرنسية التي أتقنها) .

ولطه حسين تنوعت في إبراز هذه اللزامة ، تتمثل فيها بأن (والأمثلة هنا جميعاً من المجلد الثالث عشر) :

« حلم وليكن مشيناً سريعاً يشبه المدور » (ص ٥٣٨) .
« وكان يقضى في حديثه هذا مستأنفاً . » (ص ٥٧٢) .
« ثم ردها مسرعة حازمة إلى موضعه من الملكية . » (ص ٦٥٩) .
« .. فالتفت لا تصمد فيها تصعباً حيناً ليأنا » (يصف ريوه ، ص ٦٥٣) .
« وقد سعت به زوجته سعياً وبقياً إلى حجرة الاستقبال ، » (ص ٦٩٣) .
« ويتشقى الأب والأم أن يقيم ابنهما فيطيل المقام . » (ص ٨٥٦) .
« وقد نظرت إليه فأطالت النظر . » (ص ٧٠٥) .

وقد يبدو للتلان الأختيران هنا يميلين عن الصيغة الحالية نحواً ، والحقيقة أن بينهما الأصلية قائمة على هذه الصيغة ، فقد كان من الممكن أن يقول : « أن يقيم ابنها إقامة طويلة » ، ونظرت إليه نظراً طويلاً ، وأن تختلف الدلالة عندئذ في شيء ولكن طه حسين يصنع من هذا التحويل تنوعاً جديداً على الصيغة الحالية ، يصبح هو نفسه - لكثرة وروده في كلامه - لازمة أخرى .

ج- وأيضاً فإن من خصوصيات لوازم طه حسين في كلامه استخدامه الصيغة المشتقة من الموصوف نفسه ، على نحو لا يكاد يشركه فيه أحد من القدامى أو المعندين . وهو يصنع هذا بحس بالغ الرهافة إلى الموصوفات التي تقبل أن تشقق منها صفة ، فليس كل مسمى في اللغة قابلاً لأن تشقق منه صفة . ومعنى الاشتقاق هنا أن الحروف الأساسية المكونة لبنية الموصوف تمدد لتظهر في الصيغة .

ومن أمثلة ذلك عنده (والأمثلة كلها في المجلد الرابع عشر) :

« رقة رقيقة ، ولين لين » . (ص ٣٩٨) .
« الكثرة الكثيرة » (ص ٤٧٦) .
« جهد جهيد . » وشقة شاقة . (ص ٤٨٧) .
« شقة شاقة ، وسجد جهيد . » (ص ٥٣٣) .
« ثم عدلت إلى ظلمتها المظلمة . » (ص ٥٢١) .

الأسلوب، وعلى أننا لا نريد أن نتجده؛ لأن اللوق الأبي، ولا سيما في مصر، قد تغير. وقد كنت أريد أن أتناقش الكتاب، ولكن له في نفسه رأياً لا يسمح بمناقشته والتحدث إليه. فلتدعه ورأيه، ولتكن اللوق الأبي الجديد، الذي يلائم حاجات الناس وحياتهم^(١٧).

وهذا معناه أن طه حسين يرفض هذا الأسلوب من وهي، ويختار لأسلوبه من وهي كذلك. جباليت أخرى تلائم اللوق الجديد، وتلبي حاجات الناس وتلائم حياتهم الجديدة. لقد اختار طه حسين أن يقف، وكان اختياره هذا على أساس من معرفته بمطالب التطور، وبضرورة التأسيس للوق الجديد وهي جديد، من خلال كيفية جديدة للقول، مادة وأسلوباً.

يقول رشارد أورمان:

«إن القرارات الكثيرة نفسها، التي ترددها الأسلوب، هي قرارات تتعلق بما يراد قوله، كما تتعلق بالفكر نفسه بالكيفية التي يقال بها. إنها تمكن تنظيم الكتاب للتجربة، وإدراكه للحياة، حتى إن ما هو بالغ العمومية في موقفه والفكر يتم التعبير عنه بصورة متميزة في أسلوبه كما هي في مادته، وإن كان ذلك يشكل أقل وضوحاً. والأسلوب من هذه الوجهة، وبعبارة من كونه رتبة سطحية بصورة عقلانية، هو ما سميت «الاختيار المعرفي» epistemic choice^(١٨). ومن ثم فإن دراسة الأسلوب يمكن أن تقضي إلى عصر بأكثر مواقف الكتاب المعرفية ثبوتاً^(١٩).

وموقف طه حسين المعرفي هنا واضح، فهو حين يرفض بوهي ككل أسلوب الرافعي فإن ذلك يعني أنه يرفض اختيارات الرافعي لتكثيف القول عند، لتخليص عن اختياراته للعادة، كما أنه في الوقت نفسه يصنع لنفسه اختياراته الخاصة على مستوى كيفية القول فضلاً عن المادة، على نحو يعكس رؤيته للحياة في عمومها. وهذا ما كنا نشير إليه بين الحين والحين في أثناء عرضنا وتحليلنا لخصوصيات القول عند.

وحين نحدد السمة العامة لطبيعة الكلام عند طه حسين بالأناقة الشعرية فإننا نشير بذلك في الحقيقة إلى بعدين أساسيين لهذا الكلام؛ فالأناقة تنسحب أصلاً على طراز التفكير، الذي يتجسد في الكلام؛ أما الشعرية فتتعلق بأنماط تركيب الكلام، وهندسة جمل، يتصل في إثارة الخلق وإشباعه. ومعروف أن طه حسين لا يقول الشعر، وأن كلامه ينسب إلى النثر، ولكن مع ذلك يحقق الوظيفة الشعرية. ونحن في هذا نتفق مع ما قال به جاكسون من أن قصر الوظيفة الشعرية على الشعر، أو قصر الشعر على الوظيفة الشعرية، إنما هو ضرب من التبسيط المخل؛ فالوظيفة الشعرية - عند - ليست هي الوظيفة الوحيدة للفن للكلاسي، وإنما هي الوظيفة السائدة فيه، والمحددة له، في حين أنها تعمل في كل ألوان النشاط الكلاسي الأخرى بوصفها مكوناً إيجابياً ومساعداً. ومن هنا فإن المسائل لا تستطع - عندما نعرض للوظيفة الشعرية - أن تحصر نفسها في ميدان الشعر. وهو يضرب مثلاً بشخص كان يذكر ألبته التوام باسميهما «جون» و «مارجري»، وعلى هذا الترتيب دائماً، ولم يقل «مارجري وجون» قط. وحين

«البيان المين» (ص ٥٧٠)
«مشقة شاقة، وصبر عسير» (ص ٥٧٥).

وهذه اللامزات تراجمنا كثيراً في كلام طه حسين فؤكد حضوره أمناً. وهي بهذه المثابة تقوم في كلامه، كثيرها من مشخصات كلامه، بيلداً من «أنا» للكلم، حين لا يسمح سياق الكلام بظهور هذه الأنا على نحو صريح.

(٨)

لنمنا في الفقرة السابقة - على طوطاً - بالمشخصات الأساسية لكلام طه حسين. وإذا نحن استعرضنا الآن في جملةا ترمي لنا أنها تشكل بلاغة خاصة لهذا الكلام، دون أن يلبس هذا بمفهوم «النثر البليغ» التقليدي. ويمكن تلخيص المقوميات العامة لهذه البلاغة فيما يمكن أن نسميه «الأناقة الشعرية». لذا ينبغي التفرقة بين اشتغال الكلام على السلامة النحوية، واستخدام التكلم في الوقت نفسه الصيغ البلاغية من جهة، والمحاسبة العامة التي أطلقت عليها اسم الأناقة الشعرية من جهة أخرى. فخاصية الكلام خاصة جمالية في المحل الأول؛ وهي إما أن تكون خاصية للأبنية النحوية والصيغ البلاغية التقليدية، وإما أن تكون هي المهمة. وعندما تكون هي المهمة يكون الكلام شمرأ أو شامراً. وفي حالة طه حسين تبدو أناقة الكلام هي السمة البارزة والمهيمنة. في الحالة الأولى يظل اللمذا يتعلق بكفاءة التوصيل هو التسلط، أما في الحالة الثانية فإن التوصيل يتوارى في الخلفية، ويصبح ثانوياً، وتبرز الأناقة الشعرية في المقدمة، وتصبح غاية في ذاتها؛ فهي - كما يقول ماركوسفسكي من اللغة الشعرية - لا تستغلح لكي تكون في خدمة عملية التوصيل، ولكن من أجل أن تلتفع بفعل التعبير. أي بفعل الكلام نفسه - إلى المقدمة^(٢٠). وهذا ما يطالغنا عندما نقرأ كلام طه حسين؛ فالتعبير عند يأخذ من الكلام مكان الصدورة، وينجح بذلك في أن يخلق لنا حالة من الاشتغال به والإصناص إليه والتأمل فيه والتحرك مرغفين معه، قبل أن نسأل عن للمنى أو للمعلومة التي يريد أن يوصلها إلينا.

هذه الأناقة الشعرية هي ما يمنح كلام طه حسين في عمومها شعرية، وما يميزه في الوقت نفسه عن أساليب الإنشائيين البلاغيين (سوى نقاطهم يسيرة على الملاحظ - كما ذكرنا).

ول يمكن طه حسين نفسه غللاً من هذه الحقيقة، بل كان يعي جيداً أنه يصطنع أسلوباً خاصاً له مزليده وجماليته المتقدمة على كل ضروب الإنشاء البلاغي التقليدي. ولتذكر أن جزءاً من معرفته الأدبية مع مصطفى صادق الرافعي، للشوقي البليغ، قد تعلق بهذا الطراز من الأسلوب القائم على الإنشاء البلاغي. فحينما أدل الرافعي عليه بكلام له من هذا الطراز البليغ، وذهب إلى أنه - أي طه حسين - هو وأكثر كتاب العصر لا يجهلون هذا الأسلوب، ولا يستطيعونه مهما حاولوا - حينذاك كان رد طه حسين عليه أن قال:

«وأنا لا أتردد في إقرار الكاتب الأديب على أننا لا نتجده هذا

— ٩ —

سئل الرجل عما إذا كان هذا الترتيب يعني أنه يفضل «جون» على إسماعيل، أنكر هذا المني عاتيا، وفسر ذلك الترتيب في بساطة بأن «وقته الطيف»^(٤٦). فهذا الرفع الألف هو ما يشير إلى شاعرية الكلام، وعند طه حسين تشير الأبيات والأساق الكلامية المختلفة وتفرعها، فضلا عن اللزمات بالشكل المختلفة، على نحو ما عرضنا له في تحليل الخطاب الكلامي عند - تشير إلى أنه كان يبحث دائما عن ذلك الألف ويحفظه.

يقنى أن نطرح هنا السؤال الصعب: وماذا من الإطناب والاستعراذ في كلام طه حسين؟ وهل يمكن أن يظل هذا الكلام - وهو مجموع ومدون في عدد كبير من المجلدات، فضلا عما نشر خارج هذه المجلدات^(٤٧) من كلامه الذي جمع بعد وفاته - قابلا للقرأة في هذا الجليل فضلا من الأجيال القادمة، ويظل بذلك لانا التكلم طه حسين حضورها ونفوذها وتأثيرها؟

لقد استمع كثير منا لطله حسين وسعروا بكلامه. لكن هذا الكلام قد صار مودنا، ولا وسيلة لتلقيه إلا القرأة. وإذا كنا قد قرأناه مكتوبا في حياته كذلك فإننا كنا نعرفه مسموعا، فكنا عند ذلك نقرؤه بأنفسنا، إذا جاز التعبير. وفي كلا الحالين كنا لا ننقل النظر إلى الإطناب والاستعراذ، ونستغرق في الاستمتاع بالكلام من حيث هو كلام. ولكن هذا لن يمنع قراء آخرين اليوم أو في المستقبل من أن يلحظوا هذا الإطناب وأن يثيروا نفوسهم شيئا من الضجر قد يضرهم من المثابة.

حقا لقد كان طه حسين يتكلم في طه شديد، ولكنه كان يوقع كلامه كأنه يقرأ نصيبه. ولم يكن في وسعه وهو يلقى بخطاب إلا أن يكون بغيثا لكي يظل مسترسلا في مثل هذه الحالة - يضم على العقل أن يتحرك في طه، سبحانه كثيرا عما تناوله من قبل قريبا من بؤرة الاهتمام. ومن ثم فإن الإطناب أو تكرار ما قد قيل في اللحظة نفسها من شأنه أن يضمن بقاء التكلم والمستمع كليهما على وحي بالتسلسل^(٤٨). ومن ثم كان للإطناب عند طه حسين

وظيفة مزدوجة، تتعلق به كما تتعلق بالجمهور المستمع إليه، حيث تسمح له بأن يظل على ذكر ما قال، كما تتيح له فرصة التذكير فيها سيقول، وحيث تتيح للجمهور المتابعة فلا يند عنه شيء. ومن جهة أخرى فإن الإطناب تقتضيه طبيعة الخطاب الشفاهي أمام جمهور عريض؛ «فليس كل فرد من أفراد الجمهور الكبير بحيث يفهم كل كلمة تلفظ بها المتكلم، على الأقل نتيجة لمشكلات التوصيل الصوتي. ومن المفيد للمتكلم أن يقول الشيء نفسه، أو الشيء نفسه بصورة معاملة، مرتين أو ثلاث مرات»^(٤٩). حتى بالنسبة إلى الخطاب الذي يعد كتابة لأن يكون خطابا، لابد أن يتسرب إليه الإطناب والاستعراذ والتكرار (في الكلمة الافتتاحية القصيرة، التي قدم بها جون ملتون مري لكتابه من مشكلة الأسلوب، التي تتضمن ست محاضرات كان قد أنقأها في «كلية الأدب الإنجليز» في أكسفورد، يقول إنه نشر هذه المحاضرات في صورتها الأصلية، ثم يقول: «ولكنها كتبت لتكون محاضرات وليست مقالات، وإن فيها استطرادات وتكرارات لم يكن من الممكن حذفها دون إعادة لصياغتها»^(٥٠).

كل هذا يؤكد أن الإطناب عند طه حسين كان ضرورة تفرضها طبيعة الخطاب الشفاهي، ثم صارت عادة عنده حتى عندما يمل. ولكنه استطاع أن يجعل منه موضوعا جماليا، يملأ الأسباع عندما يثقل سباحا، ويثير التأمل عندما يقرأ على الورق.

إن ما هو كلامي خطابي لا يمكن أن تتغير طبيعته بمجرد تدوينه؛ فالتدوين لن يجيله إلى كتابة، وقارؤه عندئذ لابد أن يكون متضاهيا هذه الخطبة. وعندما يوجه قارئه اليوم أو غدا ظاهرة الإطناب في كلام طه حسين في كل تمثباتها بهذا الفهم، ستكون استجابته مختلفة. ولأن يكون خط طه حسين من ذلك أقل من خط كثيرين من كتاب العصر التكنوري في إنجلترا، وفي مقدمتهم «ساكيل»، الذين كانوا - كما يقول «أونج» - استنادا لبلاغة الإسهاب والإطناب copia، والذين مازالت كتاباتهم تقرأ بوصفها تأليفه وقع التأليف الخطابي^(٥١).

أجل، سيظل طه حسين يتكلم، ويضيء علينا أن نعرف كيف نستمتع إليه.



الهوامش:

٤ - من حديث الشعر والنثر - طر المازن بالقاهرة ١٩٥٧، ص ٣.
٥ - نفسه.
٦ - وهذا ما نقرؤه عند أونج كذلك. Ong: op. cit., p. 39
٧ - Daniel Burke: Notes on Literary Structure (University Press of - V America, Washington 1962), p. 18.
٨ - الاكتفاء بالتشثيل هنا وفي المواقف التالية ضرورة يفرضها الحيز، ومع ذلك فإن الظاهرة الواحدة سبترت روردها في أمثلة يستدل بها على طواهر أخرى.

١ - الإشارة هنا إلى دراسة حسن البنا التي حصل بها على درجة الدكتوراه من «مقدمات القصد الجمالية - دراسة بنوية». وقد نشرت هذه الدراسة بعنوان «الكليات والأشياء» - بحث في الظلال الفنية للقصد الجمالية، دار الفكر العربي القاهرة، ط ١، ١٩٨٩.

٢ - انظر: J. Ong: Orality and Literacy (Methuen, London, 1982), pp. 16 - 19.

٣ - انظر: Ibid., p. 17.

- ٣٥- نفسه ، ص ٥٦٧ .
٣٦- نفسه ، ص ٣٧١ .
٣٧- انظر : Batstone : *Literature as Discourse* (Batford Acad. and Educational, London 1981), p. 64 N1
٣٨- انظر المجموعة الكاملة ، مع ٥ ، ص ٥٦٣
٣٩- المجموعة الكاملة ، مع ١٤ ، ص ٣٧٤ .
٤٠- نفسه ، ص ٥٧٠ .
٤١- تذكر هنا بصفة خاصة موقفه الدال في قصة «قسم» من مجموعة «المعمولون في الأرض» ، حيث يذكر أنه قادر على التحرك بالأحداث في التجلعات لم يرفض هذه المكتشفات جيها ويصيرك في اتجاه خالف : «ولكني لن أنهم في الدار» وأن اتبع فلسفا ، وأن أتبع سيدنا ، وإلما ...»
المجموعة الكاملة ، مع ١٢ ، ص ٧١٧ .
Paul I. Carvin : *A Prague School Reader on Ethetic, Literary - Structure and Style* (Georgetown Univ. Press 1964), p.19.
٤٣- المجموعة الكاملة ، مع ٢ ، ص ٥٨١ .
Seymour Chatman : *On Defining «Form»*, in D. Burke : *Op. - cit.*, Appendix V , p. 231.
Roman Jakobson : *Linguistics and Poetics*, in Th. A. Sebeok, *Style in Language* (MIT Press & John Wily, New York 196, p. 356 .
٤٥- انظر : Roman Jakobson : *Linguistics and Poetics*, in Th. A. Sebeok, *Style in Language* (MIT Press & John Wily, New York 196, p. 356 .
٤٦- نشرت «دار العرب» بالقاهرة في عام ١٩٨٣ كتابين باسم طه حسين ، هما «فراويل» و «حديث المساء» ، كما نشرت «دار الفرجان» بالقاهرة كتابين آخرين باسمه في عام ١٩٨٤ ، هما «شرايع قوله» و «تجليد» ، والكتب الأربعة بتعقيق وتقديم سيد كيلاس .
٤٧-
٤٨-
John Middleton Murry : *The Problem of Style*, Oxford : Univ. Press, London, The impr. 1976
٤٩- انظر : John Middleton Murry : *The Problem of Style*, Oxford : Univ. Press, London, The impr. 1976
Ong : *op. cit.*, p. 41
٥٠-

- ٤- للمجموعة الكاملة مؤلفات الدكتور طه حسين - دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٧٤ ، المجلد ١٤ ، ص ٤٤١ .
١٠- نفسه ، ص ٤٤٢ .
١١- نفسه ، ص ٤٨٥ .
١٢- نفسه ، ص ٤٨٧ .
١٣- نفسه ، ص ٣٧٧ - ٣٨٢ .
١٤- نفسه ، ص ٣٧٩ .
١٥- هو كذلك عنوان كتابه الذي ورد فيه هذا القول .
١٦- للمجموعة الكاملة ، مع ١٤ ، ص ٣٥٧ .
١٧- من حديث الشعر والنثر ، ص ٦ .
١٨- نفسه ، ص ١١ .
١٩- نفسه ، ص ٥ - ٦ .
٢٠- نفسه ، ص ١٢ .
٢١- للمجموعة الكاملة ، مع ١٤ ، ص ٤٢٩ .
٢٢- أحلام شهر زاد - للمجموعة الكاملة ، مع ١٤ ، ص ٥٢٢ .
٢٣- من حديث الشعر والنثر ، ص ١٢ .
٢٤- أحلام شهر زاد ، نفسه ، ص ٥٧٥ .
٢٥- من حديث الشعر والنثر ، ص ١٢ .
٢٦- نفسه ، ص ١٣ .
٢٧- نفسه ، ص ١٥ ، وانظر نموذجنا لتكرار الاستهلال بعبارة «كنا نتحدث» (مع ١٤ ، ص ٣٧٤) ، ونموذجنا لتكرار الاستهلال بعبارة «دلم يكن بد» (مع ١٤ ، ص ٥٦٢) .
٢٨- للمجموعة الكاملة ، مع ١٤ ، ص ٣٥٣ .
٢٩- نفسه ، ص ٣٤٧ - ٣٤٨ .
٣٠- نفسه ، ص ٢٢٤ - ٣٢٤ .
Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Princeton Univ. Press 1974), p. 683.
٣٣- للمجموعة الكاملة ، مع ٣٤ ، ص ٤٠٠ .
٣٣- نفسه ، ص ٤٤٨ .
٣٤- نفسه ، ص ٣٥٢ .

هوسون



حوار التماهى

بين طه حسين

والمعري والمنتبى

صلاح فضل

١ - ١

والثقافة ، فهم يتميزون بقدرتهم على اختراق هذا المستوى من السماع المتوسط للتمدد عبر طبقات وعصور مختلفة ، وليس من الضروري أن يكون غاطبهم مثالياً ؛ أى متطابقاً مع شروط المرسل ، بل إنه عن طريق التحالف في الوجود والإدراك تبرز فوارق المجتمعات ومتغيرات المصور . فلذا كان هذا المستمع على درجة مكافئة للمرسل أصبح حوارهما حواراً بين الأجيال والثقافات . وما يجعل هذا الحوار أدخل في مجال الشعرية أنه يقوم بين النصوص لا بين الأشخاص ، فلفاء هؤلاء الثلاثة تم على الوجود ، فاستبصر كل منهم صاحبه دون أن يبصره ، وتامله عبر كلماته ، وتوجه إليه واحياً في معظم الأحيان .

ولنبداً بالنقطة الأولى زمنياً في دائرة هذا الحوار . كان المنتبى مدركاً لمن يتوجه إليهم بشعره ، وهم العلماء والمثقفون في الدرجة الأولى . وفيما يرويه عنه « ابن جني » إشارة لذلك إذ يقول :

« ولعل - أي المنتبى - يوماً : أنظن أن عنايتي بهذا الشعر مصروفة إلى من أمده ؟ ليس الأمر كذلك ، لو كان هم لكفاهم منه البيت ، قلت : فلمن هي ؟ قال : هي لك ولأصحابك »^(١) .

وأدرك المعري أنه لا يقع فحسب ضمن هؤلاء الأشباه ، بل هو مقصود بالذات ، إنه القارئ المشار إليه في النص الذي ينضى له الشعر ويتنبأ به الشاعر ، فيروي « ابن خلكان » أنه « لما فرغ من تصنيف اللامع المزبى ، في شرح شعر لمنتبى وقرىء عليه أخذ الجلماعة في وصفه فقال أبو العلاء : كأنما نظر إلى ملحق الغيب حيث يقول :-

إنا الذي نظر الأعمى إلى أبي

وأسمعت كلمات من به صمم

بعد الحوار أقصى درجات التكيف التي يلغها الخطاب كي يستجيب لشروط التلقي ، ويفتح ثغرات التواصل في أبنية الوجود والفكر ، فلذا دار بين كبار الأدباء فهو حوار أدبي ؛ أي في صميم الشعرية . لكن عندما مثل أطرافه ذوى الفكر الشعري والأدبي في عصرين متبايعين ، يفصل بينهما أكثر من ألف عام ، فإن الحوار يكتب حيتلة خصوصية فريدة ، لأنه يكشف عن هذا العقل المعري إبان تكونه من جانب ، وعبر انبعاثه لمواجهة متغيرات الحضارة والتاريخ الإنساني من جانب آخر . يصبح اختياراً للعناصر الصالحة للبقاء في هذه الشعرية ، مع إدراجها في أبنية جملة تنسق مع منظومات الفكر والعلم والفنون الحديثة . وكما يقول « تودوروف » فإن « كل فهم هو التقاء بين خطابين » أي حوار . ومن حيث أن يكلف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر . وحتى إن هو فكمن من ذلك فإن النتيجة ستكون عديدة الفائدة ، لأن هذا يصبح مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأول »^(٢) . وتأسيساً على ذلك فإن فهم المعري للمنتبى ، كما نجل خاصة في شرحه المنشور مؤخراً لديوانه بعنوان « فجعز أحمد »^(٣) حوار معه ، وفهم طه حسين فكليهما بلورة معاصرة لا يبرز أضلاع هذا الحوار الثلاثي الشيق .

وطبقاً لياخوتين فإن « تفكير كل فرد وعمله الداخلي يتعمان بسماع مجتمعي خاص ووطيد ، تتكون في مناعته استباطات الفرد الداخلية وحوارها وتقديراته .. وكذا كان هذا الفرد أكثر تناقضا كلما اقترب هذا السماع من السماع المتوسط للإبداع الأيديولوجي . إلا أن المخاطب اللثالي لا يستطيع غالباً أن يتجاوز حدود طبقة وعصر معينين »^(٤) . غير أن الأمر يختلف عن ذلك عند كبار المبدعين في الفكر

المتنى كما شرحه أبو الملاء فجدها تتمثل في جملة من القصائد والمقطعات يصل عددها إلى ٢٩٠ قطعة ، ومن الظريف أن نلاحظ هنا ترواح في الحجم بين طرفين ؛ فلما أن تكون بيتة القصير لا تتجاوز عدة أبيات ، أو تكون في الأغلب الأعم منها قصائد تتدور حول ٤٠ بيتاً ، وما يؤثر عن المتنى أنه قد « احتج عن تخصيص أبياته بالأربعين دون غيرها من العدد بحجة غريبة ، وهي أنه جعلها كعدد السنين التي يرى الإنسان فيها من الفرة والشباب وقضاء الأوطار ما لا يراه في الزيادة عليها ، فاحتلر بالطف احتطار في أنه لم يزد القصيدة على هذه العدة »^١ والإشارة هنا إلى قصيدته في مدح ابن العميد التي يقول فيها :-

فيمتنا بأربعين مهارة
كل مهارة إنشاده .

فالربط بين حيوية القصيدة وصغر الرجل المترواح النشاط من العلاقات الخيرة للاتجاه ، وكان قصائد أبي الطيب تنبأ مثله حتى تبلغ الأربعين فتشبع حاجاته الشعرية . بيد أن الذي يعيننا الآن هو أنه نحصى عدد أبيات هذه المقطعات والقصائد فيجدها تبلغ ٥٣٣٨ بيتاً ، وهو رقم ضئيل كما إذا قيس بما أجز عن المرعى نفسه من أن نظمه قد بلغ مائة ألف بيت عند ثرثرة .

إذا قرأنا شهادة أبي الملاء ، وحسه الفني ، وفكرته الأدبية ، وجدنا أن الأبيات التي تثير في نفسه تذكّر نظائرها لدى الشعراء الآخرين ، دون أن يستخدم مطلقاً كلمة « السُرقة » بل يؤثر عليها عبارات فنية راقية ، مثل « هذا مأخوذ من قوله » ، أو « ومثل هذا قول الشاعر » الخ لا تكاد تتجاوز ٥١٧ بيتاً من الشعر ، موزعة على عدد ضخم من الشعراء والنصوص المجهولة المؤلف وبعض الآيات القرآنية والأمثال السائرة ، أي أن نسبة المأخوذ من شعر المتنى طبقاً لشهادة هذا القاري - النموذجي لا تصل إلى ١٠ ٪ من جملة إنتاجه ، أمهما - كما - أبيات أبي تمام التي تصل إلى ٥٧ بيتاً ، أي حوالي ١١ ٪ من هذا المأخوذ ، يليه البحتري ٢٠ بيتاً ، وأبو نواس ١٤ بيتاً ، وابن الرومي ١٢ بيتاً وشارف ٧ أبيات .

ومعنى هذا أن أقرب الشعراء من ذكره المتنى هو أبو تمام كما لا حظ القديما بالفعل ، لكن ما يشهد المرعى بتقلبه معه لا يكاد يعدو ١ ٪ من جملة أشعار المتنى ، وهي نسبة بالغة الضآلة ، ما يكشف لنا عن الجهد التقني المائل الذي بذله الباحثون والأديب في الكشف عن فضيحة « سرقات » المتنى ، إذا أخذنا بهذا الميار الكمي في رصد الظاهرة ، واستخلصنا منه نتائج الكيفية ، مرتضين شهادة المرعى ، باعتباره قارئاً نموذجياً حرصاً على إقامة حوار لغوي وشعري مع هذه اللغة ، بتتبع جملة مستوحاة كما سنوضح فيما بعد ، ونتمسك بقوة فائقة على اكتشاف الجذور وتتبع النابع الخفية للصياغات الشعرية . غير أنه من واجبنا ألا نسرف في الاعتداد بهذه النتيجة ، لأن المرعى لم يكن مترصاً بالمتنى ، ينسقط ما يعتري انحطاده مثل سواه ، ويتبع

ويتابع ابن « حلكنا » وصف هذا المشار إليه في علاقته ببقية كبار الشعراء العرب وحوارهم معهم قائلاً : « واغتصر ديوان أبي تمام وشرحه وسماه « ذكرى حبيب » ، وديوان البحتري وسماه « حيث الوليد » ، وديوان المتنى وسماه « معجز أحد » ، وتكلم على غريب أشعارهم ومعانيها وأحاطهم ، وتولى الانتصار لهم والتقد في بعض المواضع عليهم ، والتوجيه في أماكن لحظتهم » .^٢ ومن الواضح أن « صمغ الثورية » في هذه العناوين الفنية تشير إلى اختيار المرعى لنسب الشعري واتمائه الترواح في العمق إلى هذا الثالوث الشعري العظيم ، وإن كنا سنقتصر على علاقته بالمتنى فحسب ضمن هذا الثالوث الجديد الذي يمثل هراً مغلوباً يحتل طرق قاعدته كلي من المتنى والمرعى ، ويخسر بها في أسفله حال حين .

٢ - ١

بوسنا أن نعتبر المرعى في شرحه « لمعيز أحد » قارئاً نموذجياً للمتنى لنبرز أمرين على قدر كبير من الأهمية في « الأدبية العربية » :

أولها : يتصل بمشكلة العلاقة بين الشاعر وتراثه الفني ، ما كان يحلو للقديما أن يطلقوا عليه إسـم « السرقات الشعرية » ويقد ظفر المتنى منها بتصويب الأسد فكشفت الكتب والمشرور والتعليقات والرسائل في شرحه ما يمثل بأجل عصباً في النقد التطبيقي العربي الذي أداته تارة وادفع عن تارة أخرى ، وتوسط بين أنصاره وخصومه تارة ثالثة ، وتأتي قرابة المرعى الرواية المستمرة لتقدم لنا في تقديري حلاً مدحشاً لهذه الإشكالية ، يكاد يفرنا بنقل الجدل حولها إلى مستوى آخر يتصل بمنظور جديد في النقد يتمثل في مصطلح « التناسخ » ما يفرضه من إضافة وضع للمشكلة في ضوء المصطلحات الجديدة لنظرية اللغة ، والقهم للمحدث لملاقة الثنائ بتراته القديم إثباتاً ونقياً .

أما الأمر الثاني الذي يبره شرح المرعى لمعيز أحد فهو يتمثل بسؤال نطرحه على حجل عما يمكن أن يقدمه التفسير للغوي البحث من إضافة كاشفة للأساليب الشعرية تبرز خصوصيات الجديدين . ولعل نموذج المرعى شارحاً بجهازه اللغوي المحيط ، وحساسيته الشعرية والتأقدية اللافتة ، وقرب عهده بالنص المرسل ، وإصجاب الطغنى به ، كل ذلك يمثل شروطاً إضافية كنا نتوقع بعدها أن يسفر هذا التحليل اللغوي عن رصد دقيق لمعامل أسلوب المتنى الشعري ، لكننا سلاحظ أن توقعنا لم يكن صائباً ، لأن هذا القاري - النموذجي لم يطرح على سمعه ذلك السؤال ، ولم يمن بتتبع المعالم المألوفة في صياغات لمتن المشرح .

على أننا لا نغف من أن نقتطع من أطراف هاتين المشكلتين المعقدتين ما يلتصق مع دائرة الحوار التي نتخلها محوراً للبحث ، دون أن نلجب بعيداً لاستيفاء جوانبها المعقدة ، التزاماً باقتصاد البحث ، وتكتيفه فحسب عند نقطة التفاعل بين جماليات التآكيد وحساسيات التأق والقرائنة أدبيات التلاوة .

وعندما نستعرض الأرقام باللغة الشعرية التي يتكون منها ديوان

باستقصاء أبياته المخوذة من غيره ، أو للمثالة لسواه ، بل كان يصدر في ذلك من حسن لطيف ، ومزاج انتقالي ، فقد يكون التماثل بادها في مثل قول أبي الطيب يصف عجيبة الحرب وغباره :

فكأنما تحسني النهار بما دحي
ليل وأظلمت المراح كواكباً

فلا يذكره ذلك ، أولاً يريد أن يتذكر به قوله بشار الشيبه في كتب البلاغة ، كنموذج للتشبيه التمثيل المركب :

كان ماثر اللعق فوق رؤوسنا
واسياتنا ليل تناري كواكب

مع تقارب عناصر الصورة ، لأنه لا يتعقب العلاقات ليدلها ، بقدر ما يكشف عن تواصل الشعرية المرئية ، وينحدر إلى ترسيخ تقاليدها ، وتأتي ما تصل إليه من إنجازات ، ولعل المرعى في ذلك لا يختلف كثيراً عما ستراه عند طه حسين في إشارة لمنج اللحظت المتفاعلة الماربة ، وتركيزه على لحظة التصادم للقاريء مع رسالة المبدع بطريقة عاطفة وانتقالية ، مما يتولد عنه عنصر الديمومة الجوهري للشعر .

١ - ٣

ونحس أفتياً في تتبع قاصدة هذا المثلث لثرى طرفاً من حوار المرعى مع المتنبي فنجده أنه كان يركز على مبدأ الإعجاب العميق بشعره والدفاع القوي عنه والاختصاص مع الآخرين من أجله ، وسنورد بعض أبحاره الدالة قبل أن نتصلح طرفاً آخر من مخارج قرابته الغنوية لهذا الشعر .

فيحكى الرواة أن أبا العلاء كان إذا ذكر الشعراء يقول : قال أبو نواس كذا ، قال الجحري كذا ، قال أبو تمام كذا ، فإذا أراد المتنبي قال : قال الشاعر كذا ، تعظيلاً . فقيل له يوماً : لقد أسرفت في وصفك المتنبي قال : اليس هو القتال :

بليت إلى الأطلال إن لم أقب بها
وقوف شحيح ضاحق في القرب عاتية .

ف قيل له : كم قدر ما يقف الشحيح على الحاتم ؟ قال : لو يمين يوماً . فقيل له : ومن أين علمت ذلك ؟ قال : سليمان بن داود عليها السلام وقف على طلب الحاتم لرومين يوماً . فقيل له : ومن أين علمت أنه يغفل ؟ قال : من قوله تعالى وهب لي ملكاً لا ينبغي لأحد من عبادي ، وما كان عليه أن يعب الله لعباده أخصاص ملكه ،^(١)

ولو صرح هذا الخبر عن أبي العلاء لكان أقرب إلى الدعاية منه إلى

الجد ، لأن رده على من يرميه بالإسراف في الاعتداد بشعرية المتنبي بذكر هذا البيت على وجه التحديد ، مع ما فيه من تصوير قريب ، إذا تصرف إلى خلق مناسبة للاستطراد ، واستعراض علمه بأخبار الأقدمين ، ومعالجة لسير بعض الأنبياء بتقديمهم معتمداً على النص للقدس ، أما البيت في حد ذاته فلا يقدم دليلاً واضحاً على تفوق المتنبي اللطيف واستنائه بلقب الشاعر دون سواه . وأكثر منه دالة على سر أصحاب المرعى بأبي الطيب ما يذكره « ابن السجري » في أماليه من أن أبا العلاء قال في قول المتنبي :

إلف هذا الخواء أولئك أن الألفس أن الحمام مرّ المذاق
والأسي قبل فرقة الروح حيز

والأسي لا يكون بعد الفراق

هذان البيتان يفضلان كتاباً من كتب الفلسفة ، لأنها متناهيان في الصدق وحسن النظام ، ولو لم يقل شاعر سواهما لكان فيها جمال وشرف^(٢) .

فالمصدق والنبل والجمال وحسن الصياغة قيم فكرية وفنية تشير إلى أسباب تعلقه بمحاوره الأول وبمثله لعله وإثارة له .

ويبدو أن المرعى بدوره كان بالغ الصدق في ولاءه التقى لصاحبه حتى ليخاضع أصحاب الجاه والسلطة من أجله ويرد غيته ويدفع عنه التهم بلكاه شديد وتمريض لأحد ، ومن ذلك ما يروى من أنه كان يوماً حاضراً في مجلس الشريف المرتضى ، وهو شقيق الشريف الرضي الشاعر العلوي المشهور ، فحضر ذكر المتنبي ، فهضم المرتضى من جانبته . فقال المرعى : لو لم يكن له من الشعر إلا قوله :

لك يا متازل في الغلوب متازل
لكفاه . ففضيب المرتضى وأمر بإخراجه بطيئة مهيبة ، وقال لمن حوله : أتدرون ما عني ؟ فقالوا : لا . قال : عني به قول المتنبي :

وإذا أتتك مدني من ناقص
فهي الشهادة في باني كامل^(٣) .

فمن ينتفض المتنبي يستحضر في رعيه كل قصائده ، ويدرك بلحمه عاطفة تمرض أبي العلاء الذكرى الرفيف به ، ثم لا يقتضيه هذا العلم بالشعر توقيراً للشعراء ولا استحزاماً لمصيحتهم .

أما التهمة الكبرى التي يهزى المرعى في رسالة الغفران لردها عن المتنبي فهي المتصرفة بهذا اللقب على وجه التحديد ، فيقول أبو العلاء : « حدثت أنه كان إذا سئل عن حقيقة هذا اللقب « المتنبي » قال : هو من التيرة ، أي المرتفع من الأرض ، وكان قد طمع في شيء قد طمع فيه من هو دونه . وإذا هي مقادير ، يدبرها في العلومدير ، يظفر بها من وقت ، ولا يبرح بالمجهود أن يفتق . وقد دلت أشباه في ديوانه ، أنه كان مثلاً (أي يعتقد في وجود الله) ومثل غيره من الناس متعلماً ، فمن ذلك قوله :

تقرّب لا مستعظي غير نفسه
ولا قلباً إلا خالفه حكي

وقوله :

ما أقدر الله أن يجزى برئته

ولا يصدق قوماً في الذي زعموا

على عافته في معظم شعره الغزل ، مشغولاً بنفسه ، مفتوناً بذاته ، بعيداً عن أحوال العشاق وصيانتهم جدهم ، حتى ليصور أنه لمهاجرة وجلالة ينشئ الفراق والين الاقتراب منه ، ثم يهجم عليه ليغتاله ، مثلاً يحدث لكبار الملوك والأمراء ، عند رحيل الأحباب . والممرى يؤيد بإشارته الموجزة لاستعمال معجم الفخر في سياق الغزل هذا المعنى دون أن يسرف على نفسه أو يلوم صاحبه ، فهو دقيق في الوصف ، ضيق بأحكام القديمة .
بـ يقول للمثنى في وصف الأسد الذي قتله بدر بن عمار :

يطأ الثرى مرفقاً من تهبه

فكانه أسر بحبس هليلاً

فتتضح هذه الصورة الجلية في نفس أبي العلاء ، فيخبط إليها عواراً عندما يدهونا للتواضع وتبذل التيه والوحشية على طريقة المخالفة :

خفف الوطء ما أظن آدم

الأرض إلا من هذه الأجساد

فالوطء الثقيل هو مظهر الكبرياء والته ، والتخفف عنه نظير ترفق أبي الطيب ، لكن بقية الصورة متفرقة عند كل منها ، لأنه لا يتجلى فؤاد من سيفه ، وإنما يفوضه ويتجاوز به مع كبر كل شاعر بفارسته الخاصة . فلتنتي يعمل الأسد حانياً كالطبيب لا مهلكاً كالداء كما يظن الناس ، والممرى يعمل بشرة الأرض من أجساد الناس ، فيجمع كل منها التناقض على طريقته بعد أن ينطلق من الوطء الرقيق وما ينبئ عليه من كبرياء عند المثنى القاطع ، وتواضع عند الممرى الراجب ، إذ يلون كل منها الصورة بأصباغه النفسية وحالاته الوجدانية المتميزة ، فيقوم حوار الشعر بجلاء المواقف وإبراز الخصوصيات .
جـ يقول للمثنى في مدح أبي أيوب أحمد بن عمران :

دُكر الأنام لنا فكان قصيدة

كنت البديع الفرد من أبياتها

ويشرحه أبو العلاء الممرى قائلاً : « يقول : الناس بمنزلة القصيدة ، والملموح بمنزلة البيت البديع الفرد من هذه القصيدة . قال أبو الفتح ابن جني : هذا البيت هو البديع الفرد من هذه القصيدة »^(١٧) وأصح أن الممرى يتكلم على ابن جني ويشركه في هذا الإعجاب بشعر المثنى ، وتلك دلالة النقل عنه ، وكان بوسع أن يسهب في تفصيل أسباب هذا التفضيل ، فرؤية الأحياء وهم يتعلمون في سلك الشعرية ، لكي يكون هذا الإنسان أكثر أفرادهم تحقيراً للإبداع لمسة فنية شيقة ، تشير إلى استغراق المثنى في حاله الشعرية ، وإكساب عواصه للعالم الخارجي ، وحسبه أن يمثل الحياة قصيدة والأحياء أبيتها كي يسجل شعرة الأنام .

ويغلب على الممرى في هذا الدفاع الحار عن صاحبه حسه اللغوي الدقيق واستثماره لعلمه بالشعر ، وتعرضه عن يدهم الناس في عائلتهم ، فهو أولاً مستنداً ذلك للمثنى - يحاول تفسير الكلمة من جمل آخر يختلف عن التوبة ، ثم يشير إلى طموحه للملك وجنوده به ، ويذكر من أبياته ما يبرهن به على صحة عقيدته ويدعو بالجزى على أهدائه ، ولكنه لا يلبث أن يتخذ مسلك الفكر الفلسفي ليشير إلى أن مأساة اللغة أنها وقد جعلت للتواصل الصالح والتعريف الصريح قد أحلها الإنسان إلى أداة للكذب والتناق والتجمل وإغفاء مقاصده ، ومن ثم لا ينبغي لمن يرجع إلى الحقائق أن يفتخر بالأقوال أو يجند بالظواهر .

والذي يتبع أحكام القيمة في شرح الممرى للمثنى - على ندرتها وقتلتها - يهدأ لا تخرج عن أحد أمرين : إما أن يبدي بقدر كبير من التحفظ أصباغه الحقيقي بالشعر كما سترى في بعض الأمثلة ، وإما أن يعلن مخالفته له وإدائته ما ذهب إليه من مخالفة نفسي به إلى الكذب ، فالتبع ما كان يراه هذا الفيلسوف الزائد للظلم هو التورط في الكذب ، وأجل ما كان يؤثر ويمر به هو الصدق ، وقد أعلن انفضاله عن المثنى وخالفته له عندما يكذب ويسرف على نفسه ، أما ماعدا ذلك فهو شديد الإعجاب به ، والدفاع عنه ، والتواصل المستمر والحوار المحصب معه .

٤ - ١

فإذا اخترنا بعض الظواهر اللغوية التي يتبني إليها الممرى في قراءته لشعر المثنى عوارلين المظهر على دلالاته الأسلوبية وجدنا بعض الملامح المتميزة التي يمكن تركيزها في النقاط الآتية :

١ - بلاط الممرى بطريقته الدقيقة ، وعبارته المحكمة ، واقتصاده اللات في الإشارة كيف ينقل المثنى من مجال دلالي إلى آخر في تمليقه على هذا البيت :

تولوا بفتة فكان بيتاً

عيسى فتاجاً اختيلاً

فيقول : البيت ، والفتجة ، والاختيال مقاربية بحرهم قبل وقوعه فكان البيت كان يغاف من أن يعارض بالإقدام على ، فهجم على وأما غلاف عنه . فقولوه « يتبين » من نشاط الفخر استعمل في الغزل^(١٨) ومن الواضح أن المثنى كان في هذه المقدمة الغزلية ،

د . في قصيدة المتنبي التي يقول فيها :

والثاني : أنه إذا احتجب لا يمكنه ذلك ، لأن نور وجهه ينم عليه ويحترق الحجاب إليه ، وهي كقوله : [أى المتنبى]

أصبحت تأمر بالحجاب خطوة

عليهات لست على الحجاب بقادر

والثالث : أراد أنه ليس بشديد الاحتجاب ، فمن أراد الدخول عليه لا يصعب عليه رؤيته وإن كان محتجباً لتواضعه ، (١٤) .

ومن الواضح أن هذه التفسيرات تنبثق كلها من النص ومن السياق التفاسيري عامة والشعري خاصة ، وهي بذلك لا تنصل إلى درجة التأويل ، غير أنها محاولة أولى لاجتلاء تعدد الدلالات الشعرية وبشرعيتها في القراءة .

هام القواد بأعراية مكنت

ميتاً من القلب لم يجد له طنباً

مظلومة القدر في تشبيهه غصناً

مظلومة الرقيق في تشبيهه خمريا

بہشتاء تعلم فیما تحت حلتها

وَعَزَّ قَلَّكَ مَطْلُوباً إِذَا طَلَبَا

بصفت مخلوچه بقوله :-

بياض وجه يربك الشمس حالكة

وَقَدْ لَفِظَ بِرَبِّكَ الدَّرَجَاتِ

2-9

عندما تنطلق إلى رأس الثالث الجواربي لتفقد مع طه حسين في قضاة الأحياء مع صاحبه نجد أنه من بين مصطلحات الجهاز الإداري القلبي الحديث هناك توصيف يتعلّق عليه إلى درجة كبيرة ؛ وهو مأخوذ من مجال «الهينويزيولوجيا» ويتميّز بضمه لعدد استمرات تتحدّد من خلالها مواقف المثالي عامة والناقد التأملي في ممارسة للتجربة الجمالية بصفة خاصة ، وأهمّ به مصطلح «التعاضد» الذي يشير إلى «توحيد للتفكير مع الحسلة واسترجاع العناصر الجوهريّة في الشخصيّة» ، جود جود العلماء نسبة إلى «العلماء» من أجل التوازي :-

- تجاهي التذاعي ، ويمتد على علاقة اللعب والصراع .
تجاهي الإعجاب ، ويتم مع الأبطال الأشد شأما .
تجاهي الإشفاق ، ويتصل بالأبطال الناقصين العاديين .
تجاهي التطهير ، ويتعلق بالأبطال المعذبين والمقهورين .
تجاهي التحكم ، ويتوجه نحو الأبطال المتفنين المضادين .

عل أن هذا التماهي مع الجيطل بسبوتيه المختلفه لا يستفد
 إنكثات التماهي الجماليه ، فقد يتم عبر أشكال متميزه خاصه في
 تلك اللواقف الاستبداليه التي تتجلى في التجربة الغشائيه . ومع أن
 الجيطل (الأدب) المؤلف فر بحثه شبيهة منذ فترة طويلة في النقد
 والبحث وفي الأدب كذلك ، فقد لقد عتبت في الآونة الأخيرة عدة
 مرات إلا أنه يظل شخصية ضرورية لأقصى درجة في النظرية
 الجمالية . فمعالج الفاعلة في التماهي مع الجيطل تقدم لنا حصيلة
 غني بالبيانات الكففيته عن العلاقات الوظيفية بين النص والقرارئ ،
 وهي التي تكون السوي الأولى للتجربة الجمالية ⁽¹⁴⁾ .

ومن فترة مبكرة روى طه حسين قصة ولده المهرى ، إذ بدأت بكه
شديد له والتمشي والى عالم ، تأثرًا بعنصره المرمضى الراضية
الأصحاب للبحر والحسين . من عرس له - على حد
تعبير - أن يدرس إلى العلماء ، تلك التي كان قد أبغضه وفترته ،
فرأى بينه وبين الرجل ، تشابهًا في هذه الآفة المحسوسة ، ونفقت كلينا في
أول سببه ، فآثرت في حياته أنرا غريقا له ^(١٧) . فقدم بحسه عنه لنيل
شهادة العالمية وخرجه المذكورة من الجامعة المصرية عام ١٩١٤ .
نشر باليد حيث بدأ قائل ، لأنه أثقل في تقديره ، وطور من أطوار
نظره العلمية ، وأما جراح شديدة الأذى أحد أن أصبح - أضاحا

وعلق المعري قائلاً : « الخشب الرديء من البدر ، وقيل هو الحوز الأبيض الذي يشبه اللؤلؤ . ليس بهري ، لكنه استعمله على ما جرت به عادة العامة في الاستعمال ، واسمه في اللغة الخضر . » (١٣)

وهنا نلاحظ أن المتن لا يتطوع عن إصاح الكلمة العلمية في
سجده القصص عما يمكن فيها من طرفة وسوقية ، لا تتسر على ذلك
ضرورة الدال على تبرز هذه الطرفة مضاعفة ، خاصة لأنها تمكس
بظلالها الدلال مع كلمة الدن انحطاطاً لغوياً يدمر في منظوره
انخفاض القيمة ويتسق مع روح الإنزال الشاملة في المستعولة من
التعبير بمظلومة ، ومن الكناية الطاحنة عن الطمع التي تحتلها مهبها
عَدَ بذلك .

ولا يتصدى للمرى لتدخلته أو تسفيحه ، بل يكفى بالمعرضي المتاحد مبرراً له بأنه يجري على استعمال العامة ، مما يتضمن اعترافاً بشخصية هذا الجريان ، وكان سلطة المرى القوية لا تتخرج من هذا التسامح المشعري بل تتغاضى عنه وربما تستلذه وتطليه .

ولما لم نعد نأخذنا لفهم المرى بالدلالات المتعددة له لدى وتفسيره لها ، وذلك في تعلية كل بيت اللحن الذي يقول :

(إذا بدأ حرجت عينك هيته

وليس يحجب ستر إذا احتجيا

« يقول : إذا ظهر للناس من الحجاب ، حجب عينك هيته ، فلا تقدر أن تنظر إليه بجلاله ، فكأنه محتجب ، وهو كما قال المزدقي :-

وإذا الرجال رأوا يزيد رأيتهم

خضعت الرقاب نواكس الأبخار

ونقوله : ليس يحجه من إذا احتجنا . فيه ثلاثة أقوال :

أحدهما : أنه إذا احتجب يطلع على ما غلب من أحوال الناس ، فلا يخفى عنه شيء ، فكانه غير محتجب .

مصر ، ولم يطلع على معطيات الثقافة الحديثة بشكل مباشر ، وقد وجد ما يغيره جذرياً بعد هذا الزمن الطويل ، لأنه بنى عن خبرة علمية وفنية صائقة ، وينتق من استبطنات صحيح وتامل طويل وموضوعي لطبيعة هذا الموقف الدقيق .

٢ - ٢

فلما ما انقضى ربع قرن آخر على هذه الصعبة الأولى، عاد طه حسين إلى صعبة المعرى بماجوره ويتحدث معه، بحب وأعجاب يشوبها شيء إلى الإشفاق ، فقد تحرك قليلاً على سلم التماهي ، واتسع نطاق تجربته الحوية والفنية ، وأصبح علله أكثر خصوصية وثراء مما أتبع لرهن المحبين ، فقد نصجت خبراته الجمالية بشنون القول ، وعشق المسرح والتمثيل إلى جانب حبه الأول في الشعر ، ومارس القص وتحليل الشخصيات والمواقف واصطناع الحوار بينها ، مما يجعل حديثه عن المعرى مذاقاً غاصباً ونكهة متميزة . ولتقتنع نموذجاً لحوانيته العلامية لنترك هذا التطور الخطير في علله : -

« كنت أحدث أبا العلاء بأن تشاؤمه لا يصدر له في حقيقة الأمر إلا العجز عن ذوق الحياة ، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة ، ومن نعيم ولذة . وكان أبو العلاء يقول لي : فإنك ترضى عالياً تعرف ، وتبجح بما لا ترى . وكنت أقول له : إن لم أعرف كل شيء فقد عرفت بعض الأشياء ، وإن لم أُر الطبيعة فقد أحسستها . وكان أبو العلاء يقول لي : تبين إن استطعت حقيقة ما تعرف ، فسترى معرفتك مشروبة . ولأنهم ما استطعت بين ما تحس من الطبيعة وما يرى الناس منها فلن تجد إلى هذه اللامعة سبيلاً . . . وكنت أسأل أبا العلاء : أيها خير : أن تلم بنا أسباب النعمة قوية أو ضعيفة ، صحيحة أو كاذبة ، فتشيب بها ونشد بها ألبينا وألفسنا ، ونأخذ ما نحمل لإننا من ألوان الرضاة وضروب الأأس ، أم تعرض لنا فنعرض عنها ، ونقبل فلينا فنمتنع عليها ، ولا نحصل من الحياة إلا ما حصلت من خيبة الأمل وكذب الرجاء ، وظلمة اليأس وحرقه القنوط ؟ وكان أبو العلاء يجيبني بيته المشهور :

ولم أعرض عن المذلات إلا

لأن عيارها هي غنسة (٢٠)

وهنا يتواصل روحياً وفنياً مع أبي العلاء المفكر الفيلسوف أكثر مما يتواصل مع كتابته ، فيصبح الشعر وثيقة للحياة ومادة للتأمل وأداة للحديث ، ويصبح الجلل هو المؤلف ، ويتحول النص إلى موضوع ثانوي ضيف الأهمية . لكن بعداً حسين يتخذ من هذا التوج التأملي ذريعة لبلورة بعض المخاطر الجمالية ذات القيمة النقدية الرفيعة ، فهو يدرك أنه يرتكز على مبدأ التواصل مع التلقي كمنطلق للفاعلية الجمالية ، ويستثمر هذا المبدأ إلى مثته ، ويستخلص منه بعض اللقنات الماهرة العقيمة .

لماصبرى وإن يجتري على أئسرى من الناس وضوحاً تماماً في جميع ما اختلف على نفسى من الأطوار ، وهذا الكتاب يمثل حيال العقلية في الخامسة والعشرين ، فلا بأس بظهور هذا النوع من الحياة للناس (٢١) .

وسرى أن هذا المعصر الجوهري في فكر وذوق ومنهج طه حسين في تناول سبظل ملازمه له فيها عدا ذلك من أطوار ، إذ يقدم الآخر ليتعرف من خلاله على ذاته في لحظة محددة ما يمر بها ، فهو يقع دون شك في دائرة التسرع الشان من التماهي المتعمد على الإعجاب والإثارة ، وقد يؤدي هذا إلى تعطيل مقصود للموقف التقلى منه ، فهو يلتحم معه ويلقى المسافة الجحية اللازمة للفصل بينهما عمداً ، ويعلم ذلك بالذمة ، فيقول مثلاً : « قف عند هذا البيت :

لَمْ تَرَ أَنَّ الْمَجْدَ تَلْكَاكُ دُونَهُ

شدائدك من أمثاله وجب الرفع

وانظر إلى هذا الشطر الأخير ، فلوائ صادقت هذه الصيغة عند شاعر غير أبي العلاء ، عند المتنبي أو أبي تمام ، لأصبحت لوساً ونقداً وثائباً ، ولكن حين صادقت هذه الصيغة في شعر أبي العلاء لم أزد على أن أبتسم ، ثم استمدت البيت فضحكت ضحكاً خفيفاً ، ثم أحببت هذا الأسلوب في هذا الموضع وأطمأنت إليه . قل لي أوتّر أبا العلاء وأحايه وأرضى منه أشياء لا أرضاها من غيره ، فقد لا تخطئ ولا تبعد » (٢٢)

فطه حسين يستحضر صاحبه ، ويتأهب وبمايحه ، ويؤثره على سواء ، يصرح بذلك دون تألم ولا تخرج ، وهو يعرف أن ذلك يخالف تقاليد الدرس والتقد المألولين ، إلى نوع غير مألوف من الدرس التماهي والتقد المتصاطف ، والإعجاب بضعف الصاحب ورقة شعره . على أنه في أحيان أخرى كان شديد الصرامة مع نفسه والقوة على صاحبه ، عندما يؤثر الاعتراف الصادق بقصورهما عالياً بلفاء بقية الأحياء من معطيات ، عندئذ يتحول نقده للمعرى إلى نقد ذاتي مرجع وعميق ، ولتأخذ مثلاً على ذلك حديثه عن الوصف في شعر للمعرى إذ يقول :

« ولقد يفتقر بعض الباحثين بما يجد في شعره من وصف النجوم ومواقفها وحركاتها ، ومن وصف السيف وروائه ، والفرس وأجزائه ، ولكنه إن أعجب بذلك فلماذا يحب يشيء ليس لأبي العلاء فيه إلا الرواية وحسن التنسيق . فهو في الحقيقة يستعطف شيئاً تليداً . . . على أننا نفع الآن بالإشارة إلى المصادر العامة التي يأخذ منها المكثفون ما يطرّفون من أوصاف المادة . فلوأها ما يقرأون ويستهيرون من الشعر والثر الذي أنشأه البصرون ، والثاني ما يرون من الأساطير القديمة ، والثالث ما يسمعون من أحاديث الناس ، والرابع ما يهدون في كتب العلم من خصائص الأشياء ، هذه المصادر تشترك في إمداد المكثفون بما تجد في كلامهم من وصف الجبصرات » (٢٣)

ولا أحسب أن هذا الحديث العميق الذي تأمل فيه طه حسين حال المعرى وحاله وهو في الخامسة والعشرين من عمره ، لم يخرج بعد من

فهو مثلاً يقبّل قول المعري في « لزومياته » :

فلترقنا حولاً فلما التقينا
كان تسليمه على وداعاً

وماذا ينتهي الجلساء مني

أرادوا متعلقاً وأردت صمقاً

ويرى أن الشطر الأخير هو مركز الثقل في القطعة ، صيغت لتصل إليه . لكنه لا يلبث أن يظهر متعاطفاً ودعياً - لا نقدياً - معها على أساس أنها تثير ذكرياته عن تجرّبه الشعرية الغضة في صباه فيقول « وسواء أكان هذا الشعر جيداً أم رديئاً ، مستقيماً أو ملتوياً ، فإن أجد في نفسي حياً له وميلاً إليه ، لأنّي أتمثل هذا الجهد المتعب الذي بذله هذا الصبي الذكي ، حتى استخرج هذين البيتين ، ومن يدري لعلّ إذا أحب هذين البيتين وأعجب بهما ويوجد الصبي في استخراجهما ، لأنّي شهدت صبياً أحبه يبذل جهداً مثله ، ويقتطع الوقت ليستخرج مثل هذا الشعر ، ولم أجد بدم أن أنثى له على شعره ، وأهتت بما انتهى إليه من الفوز - ولم أكن في هذه التهمة ولا في ذلك التناء متكلفاً ولا غالباً ، وإنما كنت صادقاً مرسلأً نفسي على سجيتهما ، أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن » (١٧) .

ولا أحسب هذا الصبي شخصاً آخر سوى طه حسين نفسه ، فهو شديد الاعتدال بداته ، والخوف من طوفاته وصياه ، والتقدير لإنتاجه . وهو ينطلق عاطفياً في إبراز هذا التقدير حتى لتصبح لحظة تلمّحه مع لنتنى وتراقبه هي لحظة التعاطف والالتصاف الوجداني في تبارحه ، فبرأته لا يلبث أن يحتفظ بشكل صادم على نتائج هذا التعاطف بأنّه لا يمس القطب الفني المائل في النص ذاته بل يتصرّف على فعالية الحس الجمالي عند التلقّي ، مما يكشف عن وعي طه حسين النقدي الرفيع ، ويدهون لأن تنصرف على مكونات القطب الفني عنده .

ولقد كان جهاز طه حسين المعرفي غنياً في مفاهيمه وتصوراته ، فهو ذواق نموذجي ، يتقن معاينة النصوص ، ويتفنن في الكشف عن بواطنها ، ولم يكن النقد في العقود الأولى من هذا القرن قد تجاوز مرحلة التناول الموضوعي والتحليل الفكري المفصّل ، فإذا احتاج طه حسين لأدوات اصطلاحية ترتبط بهذا القطب الفني لم يجد لديه سوى مجموعة التسميات البلاغية الغفيرة ، فهو مضطرّ إذن أن يرجع من لنتنى فعلاً إلى ما يسميه غصّلتين هما قوامه الشعري ، وهما العاطفة والمبالغة (١٨) .

ومن للاطلاع أن المصطلحين من مجال البديع ، ورعياً كانا يصفان بالفعل طرفاً هاماً من شعريّة لنتنى ، لكنهما بكل تأكيد لا يتضمنان جميع أدوات إنتاجه الدلالية والتصويرية ، ولو شاء طه حسين أن يصنّفها ويتأملها بأبوابها لأرجع أحدها إلى اللفظ والآخر إلى المعنى ، ولو شئت أن نبحت لها عن ترجمة نقدية معاصرة تضمّنها في إطار فني أشمل لرأينا أن الطابع يعود إلى المحور السيميائي التركيبي ، وأن المبالغة تعود إلى المحور الاستبدالي الإيجائي ، ولو أضفنا في تتبع النموذج البنيوي الدال في شعر لنتنى لوجدناه يقع في منطقة أبعد بكثير مما يظن على سطحه من مقارفات لفظية ومعنوية ، إذ يرتبط بجسور المقارفة والتأثير بين مقصديّات الموقف الاجتماعي الوظيفي من ناحية وحالات النزوع الفردي للتميز والحراك الطبقي من ناحية أخرى ، مما يؤدّي إلى إبراز الإشكالية في الرقعة على مستوى الصياغة والتعبير . ونظراً لفقر

فلا يقبل منه على تصديقه له ، وإحاجه به ، أنه أراد الصمت حقاً ، بل يرى أن عبثه الفني ، ولحمه اللغوي في هذه اللزوميات كان استجابة لغرافه وطول غلواته من جانب ، والدوق مستمعيه ومتلقيه من جانب آخر ، ثم لا يلبث أن يربط ذلك بفكرة عمدة : وهي أن الفن الرفيع في تقديره « قيد حرّ » يفرض على صاحبه انتقالاً ينضج بها بحرية تامة ، حتى ليخيل لمن يرقبه « أنه قد أرسل نفسه على سجيته وأضمارها على طبعها معتمداً على تقديراته في تعميق هذا الملسك في التواصل مع المتلقى عند عارسة هذه القيود المتجرّدة ، فإذا بك ، كقاريه ، وآنست إذن شريكه فيما يجد من مشقة ، وآنست شريكه فيما يجد من لين ، أنت مفيد إن كان هو مفيداً ، وآنست مطلق إن كان هو مطلقاً . وعلى هذا النحو رسده - فيما أظن - بينهم الأثر الفني والذوق ، وهذا أيضاً يصل طه حسين إلى درجة التوظيف الواعي لجبداً التصامى في تفسير العمليات الجمالية وتلقيها .

٣ - ٢

تبورت نقدياً في الأونة الأخيرة ، بغضل بحوث جاليات التلقّي مجموعة من البعثات التي سلطت ضوءاً قوياً على عملية التفاعل المركزي عبر الفرامة بين بنية العمل الفني ومتلقيه ، وكانت « الظاهرية » قد أكدت بشكل لاقت على ضرورة الاعتدال بالعمل لا من حيث نصه فحسب ، بل من حيث عمليات الفهم التي تمتد إليه ، فظام « إنجاردن » يوضح تكوين للشعريات في العمل الأدبي مقابل طريقة تعينه عند التلقّي ، فالنص في ذاته لا يقدم سوى مجموعة من المفظورات الهيكلية التي يبرز من بينها العمل كشيء ، بينما يتمثل فرامة في عملية تعينه . ويستخلص من ذلك أن العمل الأدبي يتضمن بالضرورة تقنين : القطب الفني والقطب الجمالي ، ويتمثل القطب الأول في النص الذي وضعه المؤلف ، بينما يتمثل الثاني بعملية التعيين التي يقوم بها القاري . وسير هذا الاستقطاب تبيين أن العمل الأدبي لا يتحقق جالياً في النص ولا في فعل القارئ وإنما على وجه التحديد في هذه المنطقة التي ينصب فيها النص والقارئ معاً (١٩) .

وعندما نتبع أهم مظاهر حوار طه حسين الفني والجمالي مع لنتنى نجد أنه يركز على هذه المنطقة بالذات ، ويكتسب درجات التصامى مع النص في مستوياته المختلفة ، فهو يعان مثلاً على أول بيتين من الشعر أنشأ عن أبي الطيب ليكشف عما يرى فيها من التكلف والافتعال ، وهما قوله :

بأي من ودعه فلترقنا

وقضى الله بعد ذاك اجتماعاً

يفعل مثلاً في فرضه المثير لترميز المتن عن حياته كلها وحياة المسلمين من حوله في صراعهم المقيم ضد الروم وهو يتنزل بصاحته قاتلاً :

ليأني بعد الغاضبين شكول
طوال وليل العائشين طويل
يُنِّي في البدر اللي لا لريده
وعجفين بلداً ما إليه سبيل
وما عشت من بعد الأحبة سلوة
ولكنني للتألمات حوّل

فلأنه طه حسين في الإضافة في فك شفرة هذه الأبيات التي يترامى من خلفها السأم والشجن والطموح المحيط للشخص والأمة معاً ، ويتنهي من ذلك إلى قوله : « كل ما أفهمه من هذه الأبيات الثلاثة الحزينة التي يبدأ بها المتن قصيدته ، وما يمتحن أن يكون المتن قد أراد هذا أو لم يرد ، فإنا لا نألم من الشاعر أن يفهم ما أراد حقاً ، وإنما لا أليس براعة الشاعر بقدرته على أن يفهم ما أراد حقاً ، وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقى الماهر أن يفتح في أبواباً من الحس والشعور ومن التفكير والحيال . وما أشك في أن المتن قد وافق لهذا التوفيق كله في هذه الأبيات » (٣٧)

ولتجاوز عما في هذا المشهد من غلبة ساحة لصغير المتكلم في عملية النقد أيضاً ، فلهاذا دلالة التي استصفاه واستخلصها بعض الباحثين النقاد مؤخر (٣٨) ، ونستوقف عند إغاثته لأبعد المقصد الواضح في الرسالة الشعرية ، وتركيزه على شرح مستويات الدلالة وآليات إنتاجها وتلقيها بما يدخل في الهرميوطيقا الحديثة ، وكان طه حسين يحكم تكوينه النقدي والسلفي في التراث الإسلامي مهياً بطبيعة مزاجه هذا اللون من الفهم الحديث ، ثم تجلده يربط هذا النوع من الأداء الشعري بالقرب الفنون إلى تحقيق وظيفة الغناء الصافي الميهم وهو الموسيقى ، مما يربط بتقاليد المدرسة الرومانسية الألمانية خاصة في نقد الشعر ، لكنه يضيء يهدأ في البحث عن خاتمة الشعر والإعجاب الحار بلحظاته تحقها بما يشمه بشكل موقن في دائرة النقد الذين يعتمدون على جاليات التلقي .

٢ - ٣

ويعد طه حسين لمارسة نفس هذا التأويل المخصب في فهمه لأبيات المتن الغزلية الشهيرة عن تفضيله للأعرابيات والتي قالها في مصر ، فيرى أنها نوع من الرمز والإيهام قد أعجب به الناس منذ زمن بعيد ، ولكنهم فهموه على وجهه الظاهر القريب ، وأخذ في فهمه أنها مدحياً آخر . فإني فيه حيناً إلى حياته في الشام ، حيث البداية المخبى من الحضارة ، وحيث الناس أظهر من اللين . وكان الشاعر قد ضاقت إليه النعمة المألوفة ، وهذا الحفظ الأمن في مصر ، وشاقه صليل السيوف الجليد . ولكنه لم يستطع أن يجهر بما يجد من ذلك ، فأنقذ الأعرابيات كتابة عنه ورمزاً له ، كما أنقذ الحضريات كتابة عما كان في مصر من حياة ناعمة فترة (٣٩) . ومن الواضح أن طه حسين يريد

الإجراءات التجريبية في تحليل الشعر في تلك الأونة كان طه حسين كثيراً ما يشعر بالمعجز من متابعة التعرف العلمي على أسرار التراكيب الشعرية ، فيصرح بأنه لا يدرى كيف يشركنا في إعجابه فيقول مثلاً :
« ثم انظر إلى هذا البيت :

جهد الصباية أن تكون كما أرى
عين مسهدة وقلب يخفق

فهل ترى غناه أصدق من هذا الغناء ، وأبلغ تأثيراً في النفس ، ومع ذلك فليس في البيت شيء جديد ، ولا معنى طريف ، ولكن صدق لهجة الشاعر والجمع بين تسهيد العين وخطقان القلب يشيع في هذا البيت حزناً لا أدري كيف أحققه ، ولكنني أعلم أنه شديد العدوى سريع الانتقال إلى سامعيه وقرائه » (٤٠)

فهو يجيل مرة أخرى على الأثر الذي يتركه البيت في النفس ، أي إلى القطب الجمالي دون أن يكون يوسعه تحقيق سبب هذا الأثر ولا شرح بنيته في القطب الفني ، فإذا ما اضطر إلى ذكر أوصاف محددة تقدم عليها شعرية النص لجأ إلى الحصاد الاصطلاحي القديم فأعاد عناصر عمود الشعر ، وذكر أن القوام الفني لشعر المتن عندنا يشتمل في « جزالة اللفظ وروايته ، وصحة المعنى واستقامته واعتدال الأسلوب وحسن انسجامه ، إلا أحياناً يضطرب فيها الشاعر هنا وهناك في اللفظ وحده ، أو في المعنى وحده ، أو في اللفظ والمعنى جميعاً » (٤١) . وكان يوسع طه حسين أن يفيد من « بول فاليري » الذي قرأه وعرفه في هذه الأونة ، وقدم لكتابه عن المعنى بالقطع صفحة من حديثه الشيق عن الرسم وديجاس « لأنها تكاد تصف له شخصية أي العالم ، لا فنه أو مذهبه . كان طه حسين متشغولاً جيداً بأشخاص الأدباء ، فلم يستطع أن يلتفت من المادة النقدية الماثلة حوله بعض إنجازاتها في تحليل النصوص بشيء أبعد من نثر ممانيتها والتعجب من نجسها أو إغفائها في أدائها ، بل يبدو أن هذه الخطوة كان من الضروري موضوعياً أن يضي نصف قرن آخر من الزمان حتى يمكن للنقد العربي أن يقوم بها بكفاءة ملازمة لإيقاع سياق النقد العالي فيعيد مثلاً من المعطيات اللغوية والشعرية الحديثة في الربط بين هذا الطباقي وبدأ التوازي الذي يوليه و جاكوبسون « أهمية قصوى فيرى « أن بنية الشعر تعتمد على مبدأ التوازي ، لأن هناك نسقاً من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة : في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية ، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية . وهذا النسق يكسب الأبيات الخرابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن ذاته . إنه الغالب الكامل الذي يكشف بوضوح الأشكال والدلالات الصورية والنحوية والمعجمية » (٤٢)

١ - ٣

من أروع المشاهد التي يستطيع طه حسين فيها أن يصل إلى درجة عالية من التواصل العميق مع النصوص ما يجيل التسامح عندنا إلى متناً للتأويل المخصب ، يطرح فيه موقف المحلل للحديد ، المحكوم بحرية القول ، لفتح آفاقاً جديداً من التفسير المتعدد للدلالات ، كما

بالكتابة هنا ما يتجاوز مفهومها البلاغي المحدود ويرد النص إلى سياقه الاجتماعي والخفاري بلون من التأويل الذي يجعل النساء إشارة للأصابع العرية ويقدم تفسيراً إنسانياً عريضاً لإشارات الشعر .

٣ - ٣

تراوح الباحثون المحدثون - قبل طه حسين - في تحديد مفهوم العلاقة بين ضلعى مثلثنا - المتنّى والمعرى - فيعتقد « جابرييل » الإيطالي أن تأثير المتنّى على أبي العلاء تأثير أدبي فقط وليس فلسفياً ، ولم تكن له نتائج سوى في الطور الأول من حياة المعرى عندما نظم ديوان « سقط الزند » ، بينما يرى « بلاشير » أن القرابة الفكرية بين الرجلين كانت من الوثائق بحيث لا تقصر تأثير المتنّى على أبي العلاء على هذا الحد الضئيل ، ولذا يبدو ما يشبه الحقيقة اعتبار الأول مباشرة بالثاني (٣٠) .

أما طه حسين فقد حرص بدقة شديدة على تتبع جذور التشاؤم العلائقي عند المتنّى في مواعيل كثيرة من حواراته معها ، فهو يقول مثلاً تعليقاً على بيتي أبي الطيب :

يدفن بعضها بعضاً وعشى

لوخرنا على هام الأواويل

وكم حين مقبلة التواحي

كحيل بالجنات والرمال

« ما أراى في حاجة إلى أن أتبهك إلى أن هذين البيتين قد أثرا في التشاؤم العلائقي وما نشأ عنه من فلسفة تأثيراً بعيداً صعباً ، ولكن أرى فرقاً في الأداء ، فافقاً هذين البيتين ، ثم أثراً دالّياً أبي العلاء ، وانظر كيف استطاع شاعر المروءة أن يستغل هذا المعنى ويصوره في أروع الشعر :

صباح هذى قبورتنا فملاً للرحب فأين القبور من عهد عاد
حقوق الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد (٣١)

ولنلاحظ صيغة الحوار ، ولهجة التحيز ، وقدرته التأميلي عند طه حسين ، وإن كانت الكلفة عنده راجعة لصلاح المعرى دون نزاع ، لكنه لا يلبث أن يلاحظ أن وثبات المتنّى كانت قنطرة فلسفية ودرت المعرى في خط خاص من التجارب الحويرية والفنية فيقول : « وأما البيتان الآخران ، فقد وثب بهما إلى معنى فلسفى رائع فتح لأبي العلاء باباً من الشعر أرى فيه بالأعاجيب ، وأكبر الظن أن المتنّى قد ظفر بهذا المعنى في بعض قراءاته الفلسفية وذلك حيث يقول :

إذا تأملت الزمان وصرفه

تيتنت أن الموت ضرب من القتل

وما الدهر أهل أن تؤمل عنده

حياة ويشتاق فيه إلى النسل (٣٢)

وهنا تبدأ الدائرة في الالتئام ، فأليات المتنّى تشرع عند المعرى ، وكلاهما يأخذ بنفس طه حسين ، فيلور حديث متبادل ، لكنه فكري وإنساني ، يتخذ أهميته من ارتكازه على المنظور الجمالي والتأويل الأدبي العميق .

٣ - ٤

كان « هيدجر » في بحثه عن جوهر الشعر يردد أبيات « هولدرن » :

لكم جرب الإنسان وغير

وسمى كثيراً من الآلهة

منذ أن كنا حواراً

ويوسع أحدنا أن يسمح الآخر (٣٣)

ثم يضي في تتبع اللحظات الحافظة التي تمر بالإنسان حتى يتمكن من اقتصاد الذكوة ، « بعد أن يكون قد عرض نفسه لما هو متحول ، لما يحىء وينضب ، لأن الباقي فحسب هو المتحول ، حتى ينشئ الزمن المتزق للوهلة الأولى في حاضره وماضيه ومستقبله ، وعندئذ تكون هناك إمكانية للتوحد فيها هو دائم . من هنا فنحن حوار منذ الزمن الذي كان ، منذ الزمن الذي انبثق وأصبح قارراً ونحن تاريخيون .

فإن تكون حواراً ، وأن تكون تاريخيين كلاهما قديم ، ويتمى أجد المظهرين إلى الآخر ، لأنها نفس الشيء » (٣٤) .

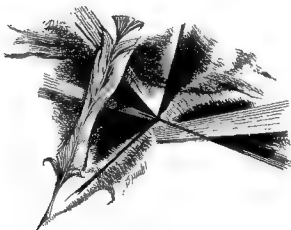
وفي ضوء فكرة تقاطع اللحظات ذاتها ، وما تبقى عنه من حوارية وذكوة نرى طه حسين يقول في ختام حديثه عن المتنّى « إن ديوان المتنّى إن صور شيئاً فإنما يصور لحظات من حياة المتنّى ، لا أكثر ولا أقل ، كما أن هذا الكتاب الذي بين يديك إن صور شيئاً فإنما يصور لحظات من حيالى أنا لا أكثر ولا أقل . . . وإذن فقد يكون من الخير أن تقتصد ، وألا تشدد في هذه النظرة التي يجيها المحدثون ويشغعون بها ، وهي أن الشعر مرآة الشاعر ، وأن الأدب مرآة الأديب . . . ومن نقد الناقد إنما يصور لحظات من حياته قد شغل فيها بلحظات من حياة الشاعر أو الأديب الذى حتى بدرسه (٣٥) .

هنا نجد طه حسين يتجاوز فكرة الانعكاس ليصل إلى مفهوم التماهي تطبيقياً في لحظات متقاطعة خلال قراءة تنفجر فيها جماليات التصوص وتلتقى عبرها مصائر المرسل والمتلقى ، فتحدد درجات الاستجابة ومستويات التأويل وعناصر الشعرية عندما تنبثق في هذه الشذرات الخالقة ، الناجمة من اصطدام الكواكب السياراة للمبدع والناقد معاً .

الهوامش :

- (١) بطر نودوروب الشعرية ، مقدمة الترجمة العربية لشكري البختوت ورجله
بى سلامة الدار البيضاء ١٩٨٧ صفحة ١٨
- (٢) انظر : أبو العلاء المعري : شرح ديوان أبي الطيب المتنبي و معجم أحد و تحقيق
عبد المجيد ديب ، ٤ أجزاء ، القاهرة ١٩٨٦ إلى ١٩٨٨
- (٣) راجع : ميخائيل باختين : الماركسية وفلسفة اللغة مترجمة محمد البكري وعبد
العبد الدار البيضاء ١٩٨٦ صفحة ١١٦ .
- (٤) المصدر السابق في هامش رقم ٧ ، مقدمة الجزء الأول . صفحة ٥٦ .
- (٥) المصدر السابق منه صفحة ١١/١٠ .
- (٦) انظر : يوسف البديسي : الصبح المنبئ عن حبيشة المتنبي ، تحقيق مصطفى
السقا وعبد شتا القاهرة ١٩٧٧ صفحة ١٥٥
- (٧) المصدر السابق في هامش رقم ٦ . صفحة ٧٢
- (٨) انظر : ابن الشجري : الأسأل ، حيدر أبو المجدد . ١٦٧ هـ . صفحة ٥١١ .
- (٩) انظر : المصدر السابق هامش رقم ٦ . صفحة ٣١٣ .
- (١٠) أبو العلاء المعري : وسائل الغفران . تحقيق عائشة عبد الرحمن بنت
الشاطيء ، القاهرة ، الطبعة الرابعة بدون تاريخ ، صفحة ٤١٨/٤١٩ .
- (١١) المصدر المشار إليه هامش رقم ٢ الجزء الثالث ، صفحة ١٤٠ .
- (١٢) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، صفحة ٣١٩ .
- (١٣) المصدر السابق ، الجزء الأول ، صفحة ٣٤٦
- (١٤) المصدر السابق ، الجزء الأول ، صفحات ٣٤٥/٣٤٦ .
- (١٥) انظر: Hans Robert Oppenheimer: Estetica y Hermeneutica
Literaria. trad Madrid 1986. Pag 242-250.
- (١٦) طه حسين : تجديد ذكرى أبي العلاء ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ١٩٥١
ص ١١ .
- (١٧) نفس المصدر السابق ، ، صفحة ١٢ .
- (١٨) طه حسين : مع أبي العلاء في سجنه ، القاهرة ١٩٣٩ صفحة ٩٨/٩٩ .
- (١٩) المصدر السابق في هامش رقم ١٦ صفحة ٢٠٧ .
- (٢٠) المصدر السابق في هامش ١٨ صفحة ١٠/٩ .
- (٢١) انظر . Iser, Wolfgang. El Acto de Leer, trad. Madrid 1987. Pag.44.
- (٢٢) انظر : طه حسين : مع المتنبي ، الطبعة الثالثة عشرة القاهرة ١٩٨٦ صفحة
٣٨ .
- (٢٣) نفس المصدر السابق ، صفحة ٥٠ وما بعدها .
- (٢٤) نفس المصدر صفحة ٧١ .
- (٢٥) نفس المصدر السابق صفحة ٨٤ .
- (٢٦) انظر . رومان جاكوبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الجولي ومبارك
حنون . الدار البيضاء ١٩٨٨ صفحة ١٠٥/١٠٦ .
- (٢٧) المصدر السابق في هامش رقم ٢٢ صفحة ٢٤٠ .
- (٢٨) راجع بحث الدكتور عز الدين إسماعيل ه أنا للكلم طه حسين و الذي ألقى
في ندوة كلية الآداب بجامعة القاهرة في العيد المئوي لولاد طه حسين نوفمبر
١٩٨٩ .
- (٢٩) المصدر السابق في هامش رقم ٢٢ صفحة ٣٠٠ .
- (٣٠) انظر بلاشير : أبو الطيب المتنبي : دراسة في التأليف الأدبي ترجمة إبراهيم
الكيلاني - دمشق ١٩٧٥ صفحة ٤٧٨ .
- (٣١) انظر المصدر السابق ٣٠٠ في هامش ٢٢ صفحة ٢٠٨/٢٠٩ .
- (٣٢) نفس المصدر السابق ، صفحة ٢١٠ .
- (٣٣) انظر : Martin Heidegger, El Arte y la Poesia, trad. Mexico. 1973. Pag.133.
- (٣٤) المصدر السابق ، ص ١٣٤ .
- (٣٥) انظر طه حسين مع المتنبي - المصدر المشار إليه صفحة ٣٧٩ .

فصول



فكرة الحب

في ثلاث روايات لطفه حسين (نموذج الاختيار المفضل)

وليد منير

الحب . حلم الحياة الصغير
« توماس مور »

١ - الأسطوري والرومانتيكي والواقعي :

حين أكد « جوستاف يونغ » سيادة الأسطورة فقد كان يؤكدنا من خلال علاقاتها الحميمة بالذاكرة الاجتماعية ، حيث احتفظ الإنسان بتلك المعارف القديمة جداً ، متضمنة بشكل ما في لا شعوره . والأسطورة — كما يقول « نورثروب فراي » — تعمل في المستوى الأهل من الرغب الإنسانية ، وإن لم تكن هذه الحقيقة بالضرورة أن عالمها (عالم الأسطورة) إنما يتم تحقيقه والحصول عليه عبر كيانات إنسانية^(١) . ولكن اتصال الكيونة الإنسانية بالفعل الأسطوري هو ما يمثل — على الحقيقة — إشارة « بليغة » إلى الطبقة الأصغر من موروثات الذاكرة الاجتماعية ، ومن فاعلية تأثيرها في السلوك الحاضر . كما يمثل الاتجاه الأصلي للرغبات الإنسانية في حركتها السفل تحت قشرة الوعي . تتجلى الكيونة دائماً عبر الفعل في الزمن والمكان . وتتجلى هوية الفعل في الرغبات الدينية التي تدفع به إلى الظهور ، لئلا تتجلى أيضاً في علاقته بفعل الآخر ويرغبه . إن مشهد الفاعلية للتبادلة بين الأنا وذاتها ، وبين الأنا والآخر هو مشهد الكيونة .

« . . . وسألتها في صوت كأنه يأتي من بعيد : ألا تتيقن آخر الأمر من أنت ؟ وماذا تريدين ؟ »^(٢) . وهي التي تجيب به أن يعجب في نهاية الرواية من هذا الملقوط المشترك بين فانتة وشهزاد : « قال الملك حديثاً في صوت كأنه يأتي من بعيد : يا صبي ! كأنما أسمع حديث فانتة . قالت شهزاد فاعلم : فانتة ، فانتة ، فانتة ، ليس هذا الاسم غريباً ، وأحسب أن لي به عهداً قريباً »^(٣) .

شهرزاد في (أحلام شهزاد) هي « المرأة اللغز » بالنسبة إلى الرجل ؛ وهي المرأة السؤال ، وهي المرأة الحلم بالمعنى النفسي الدقيق للكلمة ؛ ومن ثم فهي تمثل التيار الباطني من الرغبة في نفس الرجل ؛ هذا التيار الذي يوفر لوجوده — بوصفه رجلاً — مواءمة مفقودة في اليقظة أو في الحقيقة : « وإذ هو يسمع من هذا القصص ما يسمع ، ينعم بشهزاد نائمة ، ويشقى بها مستيقظة »^(٤) . ومن طرف ثان ، فلا بد أن تكون « مابلين » هي النموذج

لا بد أن تكون شهزاد هي النموذج الأسطوري للمرة عند « طه حسين » ؛ فهو يقول في (أحلام شهزاد) :

« ولكنه الآن يسأل من فانتة هذه من تكون وما تكون ؟ وهل هناك سبب بينها وبين شهزاد ؟ وهل هناك صلة بين قوتها الجامحة النائرة وبين هذه القوة الهائلة التي تسلط بها شهزاد على كل من دنا منها أو نأى عنها ؟ وهل هناك صلة بين ازدهار فانتة الملوك الجبن وازدهار شهزاد الملوك الإنس ، لما من شك في أن شهزاد لا تزدهى ملوك الإنس وحدهم ، ولكنها تزدهى الملوك والريعية جميعاً ؛ وما من شك في أن شهزاد تزدهى شهریار نفسه ، وإلا لتفتت بنفس مشرقة مسفرة ، ولجنيت هذه السيرة الغامضة والأحاديث الملتوية »^(٥) .

بل إن الصورة الأسطورية التي تتجسد فيها شهزاد أمام الملك هي التي تدفع به إلى أن يرفع رأسه بين الحين والآخر في دهشة وحيرة .

التي احتلت أن تعترف بين يديه من قبل بخطايا من صنع خيالها ؛ وذلك لأنها كما تقول : « كنت أرى ذلك فرضاً على ، وأرى أن نفسي لن تستريح ، وأن ضميري لن يطمئن ، إلا إذا قمت من القسيس مقام المقررة بالخطيئة ، ثم مقام النادمة على الخطيئة ، ثم انصرفت عنه وقد غظرت بالمغفرة »^(١٦) .

إلى هذا الحد يبلغ الخيال العاطفي مبلغه من الحساسية فيخضع صاحبه من كل واقعة موضوعية في الواقع ، ويقضي به — عبر رحلة مستمرة — إلى استبطان أعيان ذاته والعبور بهذه الذات نحو ترنستدالية شبه صوفية يترجم فيها الشغف والاكشاك من ناحية والغموض والجلال من ناحية ثانية . وسحق حين يصبح الحاسة إرهاباً ملموساً وموضوعياً ، تنساب هذه الحساسية في مجراها للكآف لتصبح الذات الرومانسية ومهما الخاص حول الآخر موضوع الحب ، دون أن تدنو منه أو تتفاعل معه : « إلى عاتقة قد تبها العشق ، ولكن عاتقة لشخص مجهول لا أعرف من أمره شيئاً ، هو الذي يفكر أبواي في أن يكون لي زوجاً »^(١٧) .

مادلين في (الحب الضائع) ، إذن ، هي « المرأة الاستشراف » ، هي المرأة الخدس . وهي الزوجة — لها يقول فيرجيلك — لإيجاد اللا محدود خلال المحدود ، للتوفيق بين الحقيقي وغير الحقيقي^(١٨) .

ومن طرف ثالث ، فلماذا أن تكون « أمة » هي النموذج الواقعي للمرأة عند « طه حسين » . فهناك خط من السلوك الإنسان له ما يقابله في الحياة . وهناك تفاعل قوي « وتتوحد » بين هذا النمط والأنماط الأخرى . ويتم الكشف عن الرابطة القوية المتداخلة بين أنماط السلوك المختلفة — على حسب مكاروفسكي — بحيث توضح في صورة السبب والسبب ، والملاهي والحاضر ، ثم في صورة الرؤية المستقبلية^(١٩) . تقول « أمة » في (دهاء الكروان) :

« هناك الفتنة هذه المرأة التي وقالت : هذه أمك صانعة لا تقول وهذه أمك واحدة لا أمل في أن نفهم ولا في أن نجيب ، فتكلمي أنت فإن أرى في حبيتك جرة وحمل وجهك شيئاً يشبه القينة ، وما أظن أن في حبيتك ملجأ ... قولي من أثنين زمن أين تقبلان ؟ وما خطيكن ؟ وما إضرأكن من الطعام ؟ وما إيطاركن للصمت ؟ قلت ولم استطع أن أضع الضحك من نفسي أمام هذا المجهوم المتأجىء الغريب ، وأمام إغراق مائتين المرائين الآخرين في الضحك ، وإغراق أبعث في الوجوم : وأنت من تكونين ومن أين تقبلين ؟ وما أنت وسؤالك إيانا وإلحاحك علينا ؟ قالت مسرعة تتحدث إلى صابعتها : أتم أكل لكأ أنها قارحة ليس في عينيها ملح وأنها هي التي تستمع لي وترد علي »^(٢٠) .

ويقول الراوي حين يتحدث من هروب أمة : « ... وأى قلب لا يصعب بهذه الفتنة الغرة التي لم تكن تتجاوز العبا والتي فرت من أهلها فهي تسمى لا تلوي على شيء ، نتجيلة منزلة بالسة كتيبة لاتندى أبين ينتهي بها المسير ولا تعرف كيف يتاح لها القوت ، بل لا تتفكر في شيء من هذا . وإلحاقا تخفي أهلها مسرعة في المضي

الرومانسي للمرأة عند « طه حسين » ، فإدلين غونج (الخيال العاطفي) الذي يضع حساسية الروح فوق كل شيء ، وما يفتأ يستثيرها ويكتفها ويوجهه لجلها . إن الرومانسية هي « تأملات متجول وحيد » بتعبير « روسو » في كتابه للمنون بهذا العنوان ، حيث يصغر الرومانسي الطبيعة والبراءة والياس في ضفيرة واحدة دوماً أو كما يقول روسو :

« وجدتي في المتحدر من حياء بريئة وبائسة ، وكأنت روعي ما تزال حية بالشعور ، ونهني مآزال تزينة يضع زهرات مراها من الحزن ذبول ومن الضجير جفاف . وبين الوحدة والميجران أحسست حبيب البرد في بدايات الصقيع »^(٢١) .

إن هذه الكلمات تصلح أن تنتقل على لسان مادلين إلى وصف حالة الغيرة الشجورية التي تعيشها بين زوجها « مكسيم » وصديقته « لوريس » دون أدل اعتصاف . ويدنو أن تعبير « الأنا الرومانسية » عن نفسها واحد في ارتباط عناصره الأساسية بعضها ببعض ، بل في تصويره أيضاً لخلق العزلة التي تكسو تفصيلات الطبيعة الحية لونا من الشغف الغامض والسرداية ؛ فهاتان الصفتان على وجه التحديد هما عباد النظرة الرومانتيكية التي تخمضت — فيما يرى هوكس فيرتشاليد — عن « تداعل المعروف والمجهول ، أو الطبيعي وما فوق الطبيعي »^(٢٢) .

إن هذا التداخل يحفز الحياة الباطنية إلى الظهور بصورة يصبح فيها الرومانسي مشدوداً إلى أسرارها ذاتها ، مشدوداً في ذاته ، ومنظوياً على كل المثيرات الحسية في الطبيعة من حوله ، على نحو يؤهله أن يقرن بين (النقص) و (الممل) في تردد دائم يجعل منه كائناً معذباً ، ويدلعه إلى أن يتخذ « موقف ضمنية الأقدار أو وضع ضمنية المجتمع »^(٢٣) .

في (الحب الضائع) تكتب مادلين في دفتر يومياتها متحدة إلى هذا الدفتر :

« ... وأنا أحس شوقاً إلى شيء جديد لحيه ، ولا أثبت ، تحسه أعمق نفسي وضمير قلبي ولكنه لا يستين لعلي ولا ينبغي لرأبي ، فأنا حائرة دون أن أعرف مصدر هذه الحرية ، هائلة دون أن أعرف موضوع هذا الحليم ، مشوقة دون أن أتنبأ غاية هذا الشوق ، وأنت تسليين عن هذا كله ، وتقوم في نفسي وقلبي مقام هذا كله ، فأنا أظهر لك نفسي كما هي ، وقلبي كما هو ، ولعل أتبسط إلى أبعد من هذا فأجلس إليك في لبسة المتفضل ، لا متعرجة ولا متأنقة ، ولا متكلفة شيئاً يتصل يالزي أو بترتيب المتدنام ، إنما هي الحرية المطلقة ، حرية النفس وحرية الجسم ، أصطنعها حتى أغفلت الباب من ورائي وجعلت إليك ، وأنا أجد في هذا راحة وطمانينة ، ولكني أجد في هذا شيئاً يسيراً غفياً من قلق يتردد في ضميري بين الحين والحين »^(٢٤) .

ومن المهم أن هذا الدفتر كان ينوب لدى مادلين عن القسيس

٢- صورة المرأة ، وصورة الحب :

يكن دائما خلف التجسيدات الجزئية للظواهر نموذج « كامل » تذوب في دخلته التناقضات السطحية ، والتباينات التي يقتضيها النظر ، كما لو أن بنية كل ظاهرة تحتل عددا من السياقات التي تنصع عن خصائص متقابلة ، ولكنها تنصع في الوقت نفسه - إذا انتظمها في نهاية المطاف سياق كل ، واحد وشامل - تنصع عن وحدة واحدة لها طابع « مائز » ومحدد .

إن السياق الاجتماعي التاريخي يتغير . وهذا التغير هو الذي يلون الظاهرة في كل مرة بلون مختلف . ولكن وراء هذا اللون - فيما يبدو - جوهرًا يكاد يكون واحدًا موسومًا فقط بسمه فردية . كما أن السياقات المتغيرة نفسها ليست معزولة في صميمها بعضها عن بعض بما يشكل انقطاعاً أو قطيعة ، إنما هي - على الأرجح - تحمل إمكانية افتتاح بعضها على البعض ، وتعمل إمكانية تداعل بعضها في البعض . إن ما يوضع السياقات حول نفسها في (الآن) هو ما يسميه « جاكوبسون » تمليداً (القيمة المهمة)^(١٧) ، ولكن الاتصال الطبيعي لأجزاء الزمن والأطوار الطبيعي للبيئة في زمكانيتها العامة ، يجعل دوامه طابعاً ثابتاً لكل ظاهرة ، ويقلص من القيمة النسبية للمهمة في الظاهرة الواحدة من نوعها ليوسع من إمكانية الاندماج بين السياقات الجزئية في الطابع العام أو في السياق الكلي الذي ينظر إليه كل فرد منا من زاوية معينة .

وهكذا ، فإن النماذج الثلاثة للمرأة : الأسطوري ، والرومانسي ، والواقعي ، في سياقاتها الاجتماعية التاريخية الثلاثة : الأسطورية ، والرومانسية ، والواقعية تنظم على مستوى أهل في بنية ظاهرة لها طابع ولها خصائص مستقلة هي ظاهرة (الحب) .

والظاهرة ذات مفهوم عمل يرتبط بعنصر الممارسة في الواقع . ونحن نستطيع أن نجد الظاهرة من مفهومها العمل لتنتقل إلى مفهومها الذهني فتصبح فكرة . وحينئذ نستطيع أن نتكلم بثقة أكبر عن الوسم الفردي لهذه الفكرة ، وعن زاوية النظر التي ينظر من خلالها صاحب خطاب بعينه إليها .

والخطاب الفني يحول الفكرة إلى صورة إذ يحول رؤية صاحب الخطاب إلى بنية تعبير روائي أو شعري أو ملحمي . وبالطبع فنحن لا نستطيع أن نفهم صورة « الحب » في بنية التعبير الروائي عند « طه حسين » إلا حين نفهم صورة المرأة في مجملها عبر هذه البنية .

أ- صورة المرأة :

ما عناصر المشابهة التي تتفق وراء الاختلافات في النماذج الأنثوية الثلاثة (شهرزاد ، ومادلين ، وأمنة) ، والتي يمكن أن تمثل في جوهرها إذا اجتمعت صورة المرأة كما يقدارها « طه حسين » ؟ بتعبير آخر ما هي . العناصر الثلاثة التي تبني لقوانين التوازن الدخالي في شخصية المرأة بوصفها شخصية لها ملامحها النوعية الخاصة المسئلة نسبياً عن عوامل التغير الاجتماعي والتاريخي ؟^(١٨)

يدفعها عزم لا يعرف الكلال ، وبغض للشر لاهوانة فيه ، وثقة بالعدل لأحد لها^(١٩) .

وتعي أمنة هذا الموقف على هذا النحو : « إنها هو الميام في الأرض والسكر بهذا الشراب الحظ الذي نسميه حب الحرية والذي يكلفنا أحياناً من أمرنا شططا »^(٢٠) .

ثم لاثبت أن تعي موقفها بصورة أكثر تحديداً ، فيتحول فعل المغامرة إلى فعل للإزادة ويتبلور الخلاص بوصفه وعياً بالحرية التي تبدأ بالمغامرة وتنتهي بالزادة :

« أنا مأخوذة نحو الشرق لا أشعر عن غايي إلى أين أو إلى شمال إلا لأفهي ليلة في هذه القرية أو تلك ولكني على جناح سفر دائماً ، متجهة نحو الشرق دائماً ، مغمدة في الشعور بالأمن كلما أزدت من الغاية دنواً أو من المدينة قرباً . فظلتني إذن هي غايي من كل هذا السعي ، فيها التمس الأمن وبين أهلها التمس الحياة الوادعة . وبنت المأمور هو غايي من المدينة إليه أجا وإلى من فيه أفرع وعن فيه أستمع ، في ظله أريد أن أحيى ، وعدت أمه أريد أن أودع قلبي »^(٢١) .

هنا « تنبع المرتبة التي تحتلها الشخصية الرئيسية جوهرياً من درجة وعيها بمصيرها وقدرتها على الارتفاع الواعي بما هو شخصي وتناضع للصدفة في مصيرها إلى مستوى معين من العمومية »^(٢٢) .

وهنا أيضاً « يمثل لب الشخصية في أنه يطبع بالحنس ويكل حياته الداخلية إلى أن يخرج بما فرض عليه ، يريد أن يحيا قدره الشخصي في عموميته وارتباطه بالمجموع »^(٢٣) .

فونج « أمنة » ليس بالنموذج الذي يعكس شخصية فلة كشرهزاد ، ولا هو بالنموذج الذي يعكس شخصية بونجية كبريدين ، ولكنه النموذج الذي يعكس - بالأحرى - نمطاً اجتماعياً يميز لا استعداد عام بلاحظ كما يقول بونج « في عديد من الأشكال الفردية »^(٢٤) . وهو لا يتميز في انتماله السلوكي بالمعرض الأسطوري أو بالاستبطان الرومانسي وإنما يتميز بالاستجابة التلقائية للعالم ، والتراجع والتحول والتنوع في الألفه . وهو إزاء الحب لا يقع في التباس (الحلم / البقعة) كما في (أحلام شهرزاد) ولا يقع في التباس (الحسي / الماوراء) كما في (الحب الضائع) ، وإنما يقع في التباس مادي تماماً ، واقعي وقابل للتصور - هذا هو التباس (الانتان بالعدو / الخوف من الوقوع في حبه) :

« وأما هذا المهندس الشاب فما أدري أين يكون مكان منه : أهو مكان الميفضة المدوم هو مكان الحية الهائجة ؟ إنه النار المضطربة ، وإلى الفراشة التي يغري إليها وتكلف بها ولكن عن علم بأنها محرقة مهلكة ... »^(٢٥) .

أمنة في (دعاء الكروان) تلمس على كل هذا هي المرأة الفعل وهي المرأة الحضور ، بمعنى أنها تقع في القلب من زمن الحياة ومكانها . إنها المرأة التي تضي على حافة التوتر والأتزان ، حيث التوتر والأتزان هما الخصيصتان الرئيسيتان لواقع المлада .

شديد من التعقيد فهي ضعيفة وقوية ، متمية وخاتمة لانتهاؤها في الوقت نفسه ، تلك حكمة واسعة ولكنها تنطوي كذلك على لا عقلانية ما . وثمة عنصر تاريخي متراوح في درجة حدته ولكنه يتميز بقدر واضح من الاتصال والثبات . وهذا العنصر له - فيها نرى - دور بارز ودال ، في انتظام بنية العناصر أو الأبعاد الجوهرية الأصلية ضمن هذه الصورة المركبة التي تعطيها شحنة الصراع الداخلي (وهو صراع تخضعت عنه التناقضات الحادة) بجلا حيويا واسعا من التوتر والاحتدام والنشاط . ونحن نرى بهذا العنصر (التبعية) . بل من الممكن النظر إلى التبعية بوصفها إطارا عاما للعناصر الخمسة الأخرى في شبكة علاقاتها الوظيفية . إن العناصر أو الأبعاد كلها تلمس نشاطها ، وتتداخل ، وتتداخل تحت هذا الشرط القاسي بدرجات متفاوتة .

تقول شهرزاد لشهریار : « انظر أيها الملك السعيد » وتقول له : « هلم يأمولاه » . وكيف إذن لا يكون ملكها رمولا وهو الذي ما انفك « يذكر شهرزاد حين عرضها عليه أبوها الوزير وفي نفسه كثير من خوف وقليل من رجاء » (٣١) .

وتقول أمّنة : « . . . فراجع خطوات ثم قال في صوت أبهى جعل بأخذ لونه الطيفي قليلا : ماذا ؟ ألا تزالين ساهرة إلى الآن ؟ أتتلمدين أين أنت من الليل ؟ قلت : لقد جاوزت ثلثيه ، وما كان ينبغي لي أن أنام قبل أن ينام سيدي فإني يدرى لعله يحتاج إلى شيء » (٣٢) .

وتقول أيضا : « كذلك كنت ألقى سيدي مع الصبح باسمه مشرفة الوجه ، أجل إليه قدح الشاي وبعض الفاكهة قبل أن يذهب من سريره » (٣٣) .

وتقول مادلين : « . . . ولكنه (أي مكسيم) كان على كل حال يضطرب في الحياة ويعني بأعراضها وأسبابها ويصرفه عن بعض الشيء في أثناء ذلك . ولم أكن أفكر إلا فيه ، ولم أكن أعيش إلا له ، بل لم أكن أعيش إلا به » (٣٤) .

وتسّر في موضع آخر إلى دفترها :

« . . . لأفلق الحق ، ولأجل مستخذي منك ومن نفسي إن رجعت مع مكسيم مستسلمة لديه مذمعة لسلطانه عائدة إلى طاعته متجانية عن حياته » (٣٥) .

ينقسم دور التابع على هذا النحو :

- ١ - الوصيفة الزوجة .
- ٢ - الخادمة .
- ٣ - الزوجة

وتتشعب سياقات هذا الدور بسيادة الرجل إلى أقصى حد . ويحيى التعبير عن هذه السيادة على لسان المرأة نفسها . وهو تعبير يتطوّر في طريقة التلفظ به ، وفي نمط طرحه الأسلوب ، على شعورين متقاطعين :

نستطيع أن نستخلص هذه العناصر بين البنائج الروائية الثلاثة على هذا النحو :

(١)
عصر الحكمة
أو الذكاء
→ شهرزاد تحاول أن تسوِّع شهریار وتروضه .
مادلين تحاول أن تسوِّع مكسيم وتروضه .
أمّنة تحاول أن تسوِّع المهنتس الشاب وتروضه .

(٢)
عصر التماسي
الظاهري
→ شهرزاد تحاول أن تخفي ضعفها أمام الحب فتتصرف بطريقة مزعومة تعجب انفعالاتها المكبوتة .
مادلين تحاول أن تخفي ضعفها أمام الحب فتتصرف بطريقة مزعومة تعجب انفعالاتها المكبوتة .

(٣)
عصر التناقض
الداخلي
→ شهر زاد تفيض أفعال شهریار لكنها تحب . . .
مادلين تفيض أفعال مكسيم لكنها تحب .
أمّنة تفيض أفعال المهنتس الشاب لكنها تحب .

(٤)
عصر الشعور
بفضية الجنس
أو النوع
→ شهرزاد تظل مرتبطة في أمانيها بالضحايا من بنات جنسها .
مادلين تظل مرتبطة في أمانيها بصدقيتها لورنس .
أمّنة تظل مرتبطة في أمانيها بأختها هندي .

(٥)
الحاجة إلى ما يسمى
ومساة الأمان
→ شهر زاد تلجأ إلى عامل خارجي للتوازن هو الحلم أو القصد أثناء الزعم .
مادلين تلجأ إلى عامل خارجي للتوازن هو دفتر الذي تسجل فيه البويات .
أمّنة تلجأ إلى عامل خارجي للتوازن هو صوت الكروان الذي يدخل في سياقات تأويلية .

صورة المرأة ، إذن ، هي الصورة التي تنطوي في تكوينها على خمسة أبعاد جوهرية أصلية هي : الحكمة ، والتسامي الظاهري ، والتناقض ، والشعور بفضية الجنس والحاجة الملحة إلى التوازن والحصول على الأمان .

وهذه الأبعاد تخلق صورة مركبة للمرأة ، بل صورة على جانب

١ - الشعور الثقيل بالقهر .

٢ - الشعور ببلدة ما في الإحسان لهذا القهر .

وتكتمل صورة المرأة بالإصغاء إلى مدلولات الشخصيات غير الرئيسية (وهذه الشخصيات تتميز دون استثناء بكونها تمثل دور العائق للمساعد) ، وبما لاشك فيه أن هذه الشخصيات (النساء الضحايا - هندي - لورنس) تبلور في هامشيتها الوظيفية الانحياز الأساسي لنموذج المرأة المثمل في (شهر زاد - أمته - مدلين) . وهي تبلور من خلال (الاختلاف) حيث أنها تمثل شخصيات بسيطة ، مسطحة ، ومباشرة .

إنها تمثل الخلفية البعيدة للضمير (النساء الضحايا) أو الخلفية البعيدة للرغبة (هندي - لورنس) . وهذه الخلفية هي التي تؤهل حالة الصراع للوجود ، بل هي التي تحتضن بتوتر المحيط بين الأنا ونفسها من ناحية ، وبين الأنا والأخر (الرجل) من ناحية ثانية .

ب - صورة الحب :

صورة الحب هي الصورة التي تتخلق حيناً من تفاعل (صورة المرأة) و (صورة الرجل) . ولكن (صورة الرجل) لا تغطي إلا بقليل من التحليل والتأمل في المحيط الروائي عن الحب عند وطه حسين . وهي صورة لا تتضح في كل الأحوال إلا من خلال صورة المرأة نفسها . وأخيراً فنحن لدينا ثلاثة فاعلين على هذا النحو :

١ - فاعل الخطاب ——— الراوي .

٢ - فاعل السباق ——— المرأة .

٣ - فاعل الدلالة ——— الرجل .

٣ - تعارضات الحب :

أ - الحب يوصله ازدواجاً في التوجه :

تقول شهرزاد لشهریار :

« ومع ذلك بل من أجل ذلك قد أحببتك أيها الملك
وتجذبت عنك الحب والملك والموت جميعاً . وما أدرى كيف
أهمل هذا الحب أو كيف أهملهم ، فقد كنت أظن أن
أبغضك أشد البغض ، ولو لم أزدك إليك لتقتل نفسي جزءاً
ويأساً . وقد كنت أظن أن أستطيع أن أركب من ذلك الإثم
التكر الذي كنت خارقاً فيه ، وما كنت أحب إلى مع ذلك أن
أتم بحبك ليلة ثم ألقوا الموت بينك ، وأن إلى حيث
أشارك هذه الطير فيها نعلن من يؤس وبكاء وشكاة .
وقد كنت أظن بعد أن دقت حيك ونعمت بفريك أن سارده
الموت عن نفسي وعن أمثالي من نيات الدولة بما أهلك به
من قصص ولقي يشهد ونفس تعلم أن ما أهلكك بالقصص
إلا لاستأنف التعميم بحبك وأبطل السمادة بفريك ، فقد
كنت أثرة أظهر الإثارة وكنت محبة لنفسي أرحم فداء فكري
من انشاء . وكنت كلفة بأنك البشع أريد أن أشرب كأسه
من يدك ولأعز شرب هذه الكأس ما وجدت إلى تأخيرها
سبيلاً » (٣٠) .

والفارقة الغريبة أن فاعل السباق مفعول به على المستوى الدلالي ، وأن فاعل الدلالة يشترك مع الشخصيات غير الرئيسية (دور العائق) في كونه بسيطاً ، مسطحاً ، ومباشراً بدرجة ما - وهذا ما يجعل تجلده في السباق تجلداً محسوراً بمناسبة ظهور المرأة نفسها ، ودخولها في حالات من الصراع الحلقى معه أو مع ذاتها .

وصورة الرجل ، في التفاعل الثلاثة (شهریار ، مكسيم ، المهنس الشاب) تشترك في خمسة عناصر أو أبعاد أصلية هي :

١ - السيد .

٢ - الميل إلى التعددية العاطفية .

٣ - الغرور بتملك الأدوات المادية التي توفر السيطرة (السلطة أو المنصب - الملك) .

٤ - القابلية للترويض .

٥ - أحادية الرؤية (وهذا ما ينفي المعاناة الحقيقية لتناقضات داخلية حادة) .

والرجل ، إذن في صورته الكلية ، هو السيد واحد البعد ، الطامع إلى التملك والتعدد ، والمقابل للترويض من قبل المرأة التي تسيطر عليها في الوقت نفسه .

والحركة بين الرجل والمرأة في سياق الصورة العامة عن الحب في

هو أم غير مكثرت ؟ فإن تكن الأولى فقيم المقاومة ، وقيم العذاب وقيم تعذيب الحبيب ؟ وإن تكن الثانية فقيم البقاء في هذه الدار ، وقيم الصبر على هذه الحياة التي لا تطلق ^(٣٦) .

البيتين حالة مضادة للحب . والحب إذن في منظور المرأة التي يقدمها طه حسين في نسج خطابه الروائي لا يجري مجرى الدين أو العقيدة ، ولكنه – بالأحرى – حالة فلسفية يختبر فيها المرء وجوده ، وقوس مقروح دائما للجدل بين الأسئلة والإجابات .

جـ - الحب والحريسة

لا حرية في الحب ، وإن كان الحب أصلاً مسياً إلى تحقيق الحرية . في هذه المفارقة نجد المرأة عند طه حسين ، وجودها الشائك المتطوى حل كثير من التناقضات ، المتصل المتصل في آن واحد بالآخر (الرجل) وعنه .

تقول شهريزاد عن العشاق :

« هم كلاب المثل العليا لا يفرقون منها إلا لئيم منهم ولو قد بلغوها وانتهوا منها إلى ما يرضيهم لكانوا أشقى الناس بذلك وأشدهم عليه سخطاً ، لسادتهم في الطموح المستمر والجهاد المتصل ، لا في بلوغ الغاية والانتهاه إلى الأمد » ^(٣٧) .

وتقول مادلين :

« ... الضيف الإنسان أقوى من كل عاطفة – إن صح أن يوصف الضيف بالقوة – فهو الذي يسيطر على حياتنا ويدبر أمورنا ويسخرنا لغرائزنا ويصرفنا كما يريد لا كما نريد » ^(٣٨) .

أما أمينة التي كانت تزعم بأن لا حدود لقوة النساء أمام الرجل أو أمام الحب فهي تشي في لحظة بذلك الضيف الذي تتحدث عنه مادلين والذي « يصرفنا كما يريد لا كما نريد » فتقول عن نفسها :

« لقد أصبحت سعاد (أمينة) عاجزة كل العجز عن أن تخلو إلى نفسها ساعة من مبار أو ساعة من ليل ، بل أصبحت عاجزة كل العجز عن أن تخلو إلى نفسها في لحظة أو نوم . إما هي مستصعبة هذا الشاب إن حضر ، ومستصعبة هذا الشاب إن غاب ... قد أخذ الحياة عليها من جميع أطرافها ، وقد فاد عنها كل شيء وكل إنسان » ^(٣٩) .

ونحن نتذكر هنا ما عبرت عنه إحدى شخصيات سارتر الروائية بقولها :

« لقد كانت حريتي وحريته – قبل أن تعرف أحداً إلى الآخر – قائمتين ، وكانت كل واحدة منهما ترتقب الأخرى » ^(٤٠) .

يبد أن الحرية الأولية التي تشرب إليها شخصية سارتر الروائية لم تكن قائمة لدى شهريزاده ومادلين و أمينة إلا في إطارها الاجتماعي السلب ، وكانت فرصة تحقيقها خارج حامل الاستلاب ماثلة بشكل ما في تجربة (الحب) . ولكن هذه التجربة – على

وتقول مادلين :

« ... رجعت مع مكسيم ، مستسلمة فيه مذهنة لسلطاته عائدة لطافته متجالية عن حياته ، وإن كنت لم أنسها ولم أضف عنها في قرارة نفسي ، ولكني اتخذت لها من قلبى زاوية أقررها منها وألثمت بيني وبينها ستاراً ، واستجبت لدهاء الحب وألثمت نفسي في ثاره المضطربة ووجدت في الاحتراق هذا الجمجم نعيماً إلى نعيم ^(٤١) .

أما أمينة فتقول :

« ... إنه النار المضطربة ، وإن القرشة التي تمحو إليها وتكلف بها ولكن هن علم بأنها محرقة مهلكة » ^(٤٢) .

ولا بد إذن أن نلاحظ في الحب على هذه الصورة ارتباطاً قوياً بين اللذة والألم ولابد أن نلاحظ أيضاً هذا التزوج الخفى إلى تدمير الذات وراء الرغبة في فعل التواصل الحميم .

وليس من العسير أن نكتشف تلك العاطفة المازوكية Masochism في نموذج المرأة المحبة عند طه حسين « حيث توجد رغبة ما في العذاب ، ويوجد تلذذ ما في الشعور بالقهر . بل حيث تبلغ هذه العاطفة الرضية أحياناً طرفها الأقصى من الرغبة في الموت » ^(٤٣) . وقد تنف هذه الرغبة عند حدود التمتع كما عند شهريزاد أو تتحقق على مستوى الواقع كما عند مادلين .

ب - الحب والمعرفة :

تقول شهريزاد لشهریار :

« ألم تعلم بعد أن الحب لا يقتله شيء كما تقتله المرأة ؟ إن كنت زاهداً لا حبي ضيق به ، فإن استطعت أن ألتصق من مملكت فأظهر لك من نفسي على جميع ألتصقات وأشتاتها ، ويومئذ تنصرف عن وتزهد في ... ستعجب ما دمت تجهلني ، وستجد من هذه الحرب بين الحب والمعرفة قوة تحب إليك الحياة وترغبك فيها ... » ^(٤٤) .

ونحن نجد لهذه العلاقة العكسية بين الحب والمعرفة صدى ملموساً أيضاً في كلام مادلين عن الحب حيث « إن أمور الحب لا تخضع للإرادة ولا يستطيع العقل أن ينظمها ويدبرها ، وإذا هي خطوط نظراً فيستجيب لها من يستجيب ، ويعتولها من يمتدح ويقتنع عنها من يمتنع » ^(٤٥) .

وإذا كانت المعرفة تمنح لصاحبها الحرية من الوهم ، فإن الحب – من خلال شخصية المرأة عند طه حسين – ضد المعرفة ، لأنه يعطى بمعنى من المعاني على عنصر الوهم الذي يكسبه قلداً من استمرارته ، ويصل منه في الوقت نفسه عدواً للحرية لأنه عدو للعقل والإرادة .

الشك والدهشة والسؤال عوامل تمل – فيما يبدو – حبة الحالة العاطفية المشبوبة ومبداها . وهي تنيب بالحب أن ينظر معلقاً في فضاء التباس أسس نتائج جلجلة العاطفة باتساعه ، وتطفئ أو تكاد تطفئ باتساعه . تقول أمينة « ما خطب هذا القلب ؟ أحب

الأخريين ما ينفذ صيغة التعجب نفسه مشحونة بما يشبه التساؤل فيقول : « وجعل الناس في المدينة إذا لقي بعضهم بعضا يلحون بهذا النبأ ويقول بعضهم لبعض : يا عابجا ! ... » كأنها كانتا على ميعاد ! »

يبد أن (الاختيار المؤجل) في (الحب الضائع) يمثل حضوره بصورة أكثر مسأولية ، فهو اختيار مؤجل إلى الأبد لأنه وصل إلى أقصى حدوده بالموت .

إن الاختيار الحقيقي لا يستطيع أن يوجد إلا من خلال الحرية الحقيقية . ومما علمت تلك الحرية المشددة نوعاً من السراب ، ومما علمت الحرية المتحققة حرية كائن غريب ومستلب وموجود عن طريق التعاضلات التي تتألف من كينونته ، فإن الاختيار (أداة الحرية) بدوره يلبس بألوان الضرورات ويصبح مجرد إمكانية في زمن غير (الآتية) ، يصبح إزاحة إلى المستقبل .

ثمة حب ولا حب . وثمة صراع ضد الذات . وثمة تواصل وانقطاع . ثمة - بانحصار - انقسام لا نهاية له يعترى وجود المرأة ويشرف به على الموت . وأخيراً فهو يقبض عند النقطة الحرجية من الاتزان . يبقى على السن اللدنية للروح قائماً ، ومعبوراً عن نفسه .

• - التجليات الأسلوبية :

و غالباً ما يصف لكان الشخص الحقيقي بأنه ذلك الذي يتنفس وراء كلام ينم عن عائلاته المتغيرة و(١١) . وهذه المثلثات لا تعنى - فيها نظراً - سوى سلسلة من التشابهات للمنظمة التي تبرز في مواقع متعاقبة ، ولكنها تبرز في كل مرة بطريقة جديدة على حسب سياقها . ولأن موقف الشخص أمام سؤال الكينونة لا يتم التعبير عنه سوى بالكلام - والذي يعمل على أن يكون أكثر من خلال اللا- كون . بقدر ما أصل إلى أن لا كون بقدر ما أصل إلى أن لا كون . (وحيث) لم أكن أوجد أبداً في مكان أكثر من المكان الذي لم أوجد فيه و(١٢) ، فلن تقع على هذه المثلثات الأسلوبية عنه « طه حسين » إلا بتأمل ظاهرة « الاسترجاع » بصفة عامة في كلامه ، ولن نستطيع أن نفهمها جيداً إلا إذا ربطنا أنا الشخص الحقيقي (طه حسين) بأننا كلامه . والتمسناه حيث لا يوجد ولا يكون وإن ظل يتكلم هناك أو يتكلم إليه أو يتكلم عبره في انتظام مستمر لإيقاع التوحيج (شهرزاد ، ملكين ، أمّة) .

إن هذا (الاسترجاع) في الأسلوب بمعنى العودة بانتظام زمني إلى نقطة أولى وأبدية منها بداية جديدة في كل مرة ليدلنا على نوع من أنواع الاستدارة الكنائية ، حيث الكلام مكان دائري يدار من حوله دورة بعد أخرى . وهذا الاسترجاع أيضاً هو فعل (الشمس) بدءاً من علامة ثابتة تتكرر .

(الاستدارة) و (الشمس) إذن هما مكان الكلام وفعله على التوالي . هذا المكان الذي تشغله المرأة بصورة كاملة ، واضحة ، ومختلفة - على حين يشغله الرجل بصورة باعثة ومنقوصة . وحتى هذه الصورة للرجل في مكان الكلام (الذي هو مكان المرأة أصلاً) لا تتبجح ولا تبين إلا من خلال فعل المرأة نفسه (الفاعل السياتي)

الحقيقة - لم تكن اختياراً أصيلاً للذات ، وإنما كانت اختياراً اجتماعياً أو قدراً شاركت الذات في الرضى به (الوزير يقدم ابنته شهرزاد إلى شهریار ، الأبرار يقومون باختيار الزوج لعاقلين ، الرغبة في الثأر للأخت تدفع بأمته إلى دار الهندس الشاب) . ومن ثم فإن شخصية المرأة عند « طه حسين » عمقت استلجاباً الأصل في الحب ، غرأت في الحرية - وكذا لا بد من ذلك - نوعاً من الجبر الذاتي لمجرد إنتاج التواصل المنقوص .

٤ - نموذج الاختيار المؤجل :

لأن سرية الحب عميقة تتطوى لدى نموذج المرأة في روايات « طه حسين » على أهم التعارضات الموجودة في الوجود (للذة / الألم ، للمعرفة / اللامعرفة ، للضرورة / الحرية) ، فلها تقضي دوراً إلى انقسام أساسى في الشخصية الأنثوية يبدو واضحاً في طرفيها الحادين (الأسطوري والواقعي) بوصفه منظراً داخلياً من مظاهر الأنا (شهرزاد - فاتنة ، أمّة - سعاد) ، على حين يبدو غلجوليا في المستوى الوسيط (الرومانسي) بوصفه جدلاً يسعى إلى نوع من الاتزان بين المركب والبسيط (مادلين / لورنس) ، ولكنه يتجمل أخيراً (أى الجدل) بالموت ليصل إلى علاقة التساؤل الموجودة في المظهر الأول (مادلين - لورنس) .

إن فاتنة لاختار أحداً من ملوك الجبل ، ولكنها تخضعهم جميعاً لرغبتها . وشهرزاد أيضاً - بالرغم من حبها لشهریار - تدفع شهریار عن تصرف ماهيتها وغايتها لتجعله مستنداً في السؤال : « من أنت ؟ وماذا تريدين ؟ » . وربما كانت هي أيضاً جعلته جلده الأنا التي هي غيباب الآخر على حسب تعبیر « لكان » فهي تتساءل ذاعلة من فاتنة ، وتقول في دهشة :

« فاتنة لفتت ليس هذا الاسم غريباً حلج » .

وأمنة بالمثل - على الرغم من اعترافها أنها تكتم حياً ثائراً شق على قلبها - لا تستطيع أن تحب الهندس حين يقول « إن الصبى لاقل من أن تحمله وحيد » ، بل يبرهن - بعد انقطاع حديثها فيها بينها - صمت رهيب لا يقطع سوى صوت الكروان الذي تستجيب له صومعها ، فيها يسدل الهندس الشاب الستار على المشهد كله بقوله « أترينه كإن يرجع صوته هذا التراجع حين صرعت هنادى في ذلك الغضاض العريض ١١ » .

وإذا كانت خواتم العمل الروائي كمفتماته تلك دلالة بارزة في إنتاج للمنى الكل فظننا أن صيغة التساؤل المشحونة بالتعجب (فاتنة ! فاتنة !) ، أترينه . . . ! إذا تخلف فجوة للمنى التي نتمزح عبرها على المعنى ، فالصمت الشامل الذي يفترضه الخطاب الروائي بانتهائه على هذا النحو يدل في جوهره على تأجيل الإجابة ، ومن ثم على تأجيل التثبت . إن ثمة قولاً فصلاً للشخصية لم يحو السباق بل ظل يدفع به إلى حافة الصمت الأخيرة هذه مدحنا يلزجه (الاختيار) .

والمرادى كذلك في (الحب الضائع) يتأثر أن يقرن الصمت الأخير بصمت آخر أكثر تجسداً هو الموت ، ثم يضع على السنة

تحتفظ

● فكرة الحب في ثلاث روايات

ويلعب التناهد الدور نفسه في (دهاء الكروان) مع استبدال الطائر بالدفتري واستبدال صيغة التناهد بنوع الارتباط . إن النموذج الواحد المتكرر في (دهاء الكروان) هو :

— أيها الطائر العزيز .

ويرتبط التناهد في الغالب بالتلبية أو الإشارة أو جملة الحال :

لييك لييك

ها أنت ذا

وهذا تداوك

ويتمنى إلى صوتهك الخ .

ب- معادلة الحالة الكلية بعلامة متكررة :

القص داخل النص ، والدفتري ، والكروان ، هي العلامات الثلاث للمتكثرة دوماً بفرض معادلة الحالة الكلية للشخصية (شهرزاد- مادلين- أمته) . وهذه العلامات أيضاً هي المولدات الإشارية لشكل (التوهم) بما هو ظاهرة أسلوبية .

هذه العلامات ليست أيقونات وليست رموزاً ، وإنما هي — بالأحرى — إشارات . ومعنى هذا أن إنتاجها لا يتم في إطار من المشلية مع الواقع الخارجي ، ولا يتم في إطار من المواجهة الاصطناعية معه ، بل يتم في إطار من التجاور مع هذا الواقع .

وكون هذه العلامات مولدات إشارية أيضاً لشكل (التوهم) يجعلنا نلتفت إلى العلاقة المحتملة بين هذه العلامات في ذاتها وبين الاستدارة (بوصفها مكان الكلام) والتلمس (بوصفه فعل الكلام) .

فالتجاور بداية يعنى في مفهومه شيئاً يتصل بالمكان ؛ ومن ثم فهو يعنى شيئاً يستدل به على شيء (كما يستدل بالدخان على النار مثلاً) . إذن فيه معنى المسافة التي يتلمس صاحبها مقدارها أو شكلها أو طبيعتها . وهذه المسافة تماثل الحالة الكلية للشخصية من حيث كونها تخترق حركتها العامة بصورة شاملة . فالقص داخل النص هو المسافة التي تجعل من حلم شهرزاد وصحوبها في الواقع حركة دائرية متكررة ، والدفتري هو المسافة التي تجعل من صورة مادلين الداخلية من نفسها وصورتها الخارجية في عيون الصديقه والزوج والأسرة حركة دائرية منظمه كذلك ، والكروان أيضاً في صوته الشجي هو المسافة التي تجعل من طموحات أمته وأملها المرفقة من ناحية وإنشادها القدرى إلى طمى الواقع من ناحية ثانية حركة دائرية ذات إيقاع مطرد .

وفي كل الأحوال ، فإن حركة المرأة الشاملة عبر دورات متكررة على هذا النحو تمثل دليلاً يتجه الرجل في الاستعداد إلى الآخر بوصفه أنه المفقود . حركة المرأة هي الرؤية التي تمثل هاجس الرجل . وهي تمهيد للمتعة التي لا يشق الرجل بتخطي في جنباتها دون بصيرة .

أو استعدادها بالرغم من كونها مفعولاً به على مستوى الدلالة . وكأننا بشخصية الرجل نفسها في خطاب «طه حسين» الروائي تدور ويتلمس مكانها في صموية . كما لو كانت المرأة هي التي ترى والرجل يتبعها . وحتى المرأة هي التي تحمل (شهرزاد ، ومادلين) لتضيق وأتقن تنقصه البصيرة . بصيرة المرأة وحدها يحقق الرجل ثقافته في أرض الواقع المفترضة . وهذه الثقافات في ذاتها أيضاً ليست سوى خطوط من مكان المرأة إلى مكان المرأة (شهرزاد يتنقل من ضحاياه إلى شهرزاد ، مكسيم يتنقل من مغلين إلى لورنس وبالعكس . المهندس الشاب يتنقل من هنائي إلى أمته) . هل نقول إن المرأة عصا الرجل يسير بها من موضع إلى آخر ؟ . هل نقول إن هذه الفكرة اللاواعية (المرأة عصا الرجل) بمثابة الدلالة الجوانية قد استخرجت في معادلات أسلوبية برزانية ؟ ترى .. ماهي هذه المعادلات ؟

أ- التوهم

«التوهم» ظاهرة أسلوبية تعنى «تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوحي» (١٣) . وهي ظاهرة موجودة أصلاً في الشعر الغنائي الذي يعتمد عنصر الاستطراد السياتي مركزاً لأدائه . ونحن نلاحظ الظاهرة نفسها في أسلوبية القص عند «طه حسين» ؛ فثمة ثلاثة نماذج تتكرر بانتظام في (أحلام شهرزاد) ، فنتوزع فيما بينها علاقة :

شهرزاد / فانتة / شهریار . هذه النماذج هي :

— لما كانت الليلة ... بعد الألف .

— بلغني أيها الملك السعيد .

— ألا تنبئني آخر الأمر من أنت وماذا تريدني ؟

وهذه النماذج تجعل من مكان الكلام (مكان المرأة) مكاناً مستديراً دائماً ، ولجعل من فعل الكلام تلمساً يبدأ في كل مرة من نقطة واحدة تتكرر ليتولد منها السياق .

أما في (الحب الضائع) فثمة نموذج واحد يتكرر على وجهين :

— أيها الدفتري العزيز .

— أيها الصديق العزيز .

ويرتبط هذا النموذج دائماً بالعلم الرجاء والشروع والطلب أو بالهي والسؤال والتعجب ، ثم يمر من ورائه سياقا يشيع حالة البرح أو الشكوى التي تنطوي على كل هذه الأفعال والصيغ . وهنا أيضاً يصير مكان الكلام أو مكان المرأة مكاناً مستديراً ، ويصير فعل الكلام تلمساً متكرراً لفعل أو شعور أو تفاعل بين طرفين ، تسقط فيه الكلفة وتنداح فيه ودعية الأسرار :

أجنسُ

هون عليك

لا تسخر مني

أنصتني ؟

قل .. وهكذا .

جـ - الإطناب الوصفي :

الإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لقائفة أو تأدية المعنى بعبارة زائدة . ومنه - كما يقول النقاد القدامى - التكرار والإيفال والتأويل^(١٤) .

وهي مظاهر الإطناب الثلاثة التي يعتمد إليها « طه حسين » لخص وصف للشاهد الروائي داخلياً وخارجياً .

ويدعو أن في الإطناب أيضاً نوعاً من أنواع التلمس لاسيما إذا اقترن بالوصف الداخلي والخارجي ؛ فثمة استشهداء في ذلك بأكثر عدد ممكن من المحددات والشواهد والمؤشرات التي تعين على الحركة والإثارة ، وتقهد الطريق للسير نحو غاية بعينها .

د - المؤسولوج :

الحوار الداخلي والتجوي ، والإفضاء إلى الأشياء كما لو كانت كائنات فاعلة تسهم في صلب التجربة الوجودية الحية ، من أهم سمات (المؤسولوج) المتحددة عند « طه حسين » . وفي ذلك أيضاً نوع من تلمس الذات وتلمس المراثيات والوجودات الماثلة ؛ أي نوع من محاولة التفتيش عن اتجاه البصيرة الداخلية واتجاه الرؤية الخارجية في أن .

بمساعدة ثمة استبدالاً واسعاً للحوار الثنائي المتصل بين شخصين والاستماعية عنه بالحوار ذي البعد الواحد ؛ وكان صوت الداخل يعمل دوماً بوصفه أنيساً في وحدة معتمة تمثل في المحيط الخارجي ؛ وكان الحقيقة دائماً تنتج من هناك ... من قاع البشر الوحيدة في النفس .

ربما كان ثمة انتباه صوئاً إلى الآخر يضي على هذا النحو الذي أشار إليه شهرزاد حين تسامل في دهشة : « أنتكون شهرزاد عادية إلى التصوف ومرشدته إلى الحقائق العليا وإلى عالم المعرفة الذي تطمح إليه نفس الإنسان طموحاً غامضاً وتشتقى لأنها لا تبلغ منه ما تريد ؟ »^(١٥) .

وفي هذا الدليل المثل دون ضوه يكشف عن وجود الذات ؛ الدليل الذي يفتقر بأحلام شهرزاد ويانبثك صوت الكروان ويخلو المزم إلى دفتر أسرارهم وأسرار الله ، ترى هل هناك شيء يميز إلى العالم أو يميز إليه العالم إلا التور الداخلي الذي يجعل صوت الأنا المعينة ، كما لو أن هذا الصوت هو المصباح الذي ينتشر ضوؤه خارج الصورة ، في نغومة ويبيض كما يقول « بارت » عن (مصباح الزمر) في رواية Sarrasine بلزلك ، أو ينتشر ضوؤه في الداخل بوصفه ضوه المشهد الرسوم : جوهر مشع ينحرف شعاعه المقى - مصباح خدع المرأة التي هو في الحقيقة هذا القمر يغمر في نوره الكاهن الصغير^(١٦) .

٦ - الحالة الغنائية :

يقول بارت :

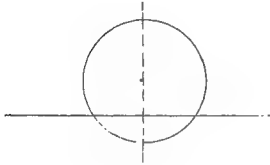
« ... يمكن أن نفترض مقدماً أن السرد معاصر للحوار الأحادي ، وهذا الأخير ابتداءً يبدو سابقاً للحوار الثنائي »^(١٧) .

والسرد في الخطاب الروائي لطف حسين يبدو في تشبعه الأسلوب بالتدويم ، وبالإطناب الوصفي ، وبالمؤسولوج ، حالة غنائية من حالات القص . إنه يفتح عبر استدارته (يمثل التدويم والمؤسولوج وتكرار المؤشرات هنا نوعاً من الأسلوبية الدائرية) شرفة البرج الشعري على مصرعيتها ، معتداً بترجييع الصوت نفسه مرة بعد أخرى .

هذه الحالة الغنائية في القص تؤكد حساسية من نوع ما إزاء الذات ، نائقة ، وشديدة الرفافة من ناحية ، وخاصة في مأساويتها لموقف الفرد الذي يعمل من قيمة فرديته من ناحية ثانية .

وتتقاطع هذه الأسلوبية الدائرية (في ترجيعها الغنائي) مع الخط الأفقي المتصل الذي يمثله الإشباع الوصفي عن طريق الإطناب .

إن خط التقاطع الوصفي يعتمد هنا مع الاستبدالات الغنائية كافة ، تلك التي يمثل خطها الرأسي قطر الدائرة الأسلوبية .



وإذا صح أن نعتبر الأسلوب في مجمله شكلاً من أشكال التعبير عن الأنا بما هو شخص آخر ، وعن شخص الآخر بما هو أنا ، فلا بد أن تتفرق إلى اللغز هذه الحالة المهيمنة من الانقسام في الذات الروائية عند « طه حسين » بأصداها المختلفة ، حيث نجد هذه الذات المتقسمة (خاصة في ثورجذ المرأة) إشباعها في هذه الدوامة الغنائية .

ومدامت « الدائرة » هي رمز النفس حتى إن أفلاطون يصف النفس بكونها كرة^(١٨) . ومدام هذا القاطع الأفقي يفرم بسمتها ، فإن الدوامة الغنائية في صورة التعبير عن الذات ترمى دائماً إلى وضع هذا الانقسام في بؤرة النظر ، حيث إن التقاطع الممشهود يوضح - على المستوى الأكثر تجريداً - علاقة النفس بما يقسمها ، بما يفصلها عن تحملها الكامل بعضها باليخص . ما يدخل في صميم الحيرة اللاواعية للحب بوصفه صراعاً ينفض الغاية من التجربة ذاتها (تجربة الحب) ، وهي الغاية التي تمثل أصلاً في الحاجة إلى الاتحاد وكسر العزلة ، والانتصار على الزمن للتقاطع .

٧- فكرة الحب ، وفكرة المفارقة :

كانت الأصوات المنبعثة عن الأمواج الصغيرة التي تداعب زورقة الغريب تتناسب في أذنه مثل الغناء العذب أو مثل ترتيل الملائكة فترطق نفسه ، وتستلها- كما يقول طه حسين- من النوم في لطف ، كما كان أبو نواس يستل روحه من الدن في لطف ، وتبيب به أن « أفق أيها الإنسان السعيد لتستمتع باليقظة كما استمتعت بالنوم ، ولتتعم بالشعور كما نعمت باللاشعور »^(٢٩) .

هذا المشهد يلخص الحالة اللبسية للحب حيث تعمل ميكانيزمات (الشعور / اللاشعور) على إنتاج سلوك للحب الاجتماعي والأخلاقي والإنسان في فريته وتمايزه . وهو مشهد يسوق أيضا صورة يتفاعل فيها الحلم واليقظة ، والسكر والحضور . إنه مشهد يربط - على الحقيقة - بين فكرة الحب ، وفكرة المفارقة . ولعل أبا نواس نفسه قد احتل بفكرة المفارقة في الحب حين قال : -

جفناك يا نفس شيء
ما إن إليه سبيل
لأن حبك حب
في القلب منه دميل
ضمت إلى وثاقي
أخلله والكبول
فأحب فوق سحب
والحب تحق سيول
فذا يسبح برجل
وذا على هطول
وليس حول إلا
رياح حب مجهول^(٣٠)

فالحب قيد داخل يعذب السجين فيه (أخلله والكبول) ، فيا هو حرية خارجية عارمة لها صورة الطبيعة نفسها (السحاب ،

السيل ، الريح) . وفي مقابل سكينته الداخل أو- بالأحرى- عجز الداخل تكون ثورة الخارج وعفوانه (يسبح برجل ، هطول ، تحول) .

مشهد الحب إذن في جملة هو مشهد المفارقة . وليس ذلك إلا لكونه- في وجهه الوجودي- صراعاً بين الحرية والضرورة . وبينما يقرر « هاينز » أن « المفارقة نظرية تترك أن وجود التناقضات معاً جزء من بنية الوجود »^(٣١) ، يحسب « كير كجورد » « الوجود بأكمله في باب المفارقة »^(٣٢) .

ومادم الأمر كذلك ، فإن الحب بوصفه مشهد الوجود القردى لا بد أن يتطوى أصلا على فكرة المفارقة .

وها هي « ماذين » تصف الضعف الإنساني بالقوة ، ثم تقول في رسالتها إلى لورنس « أشهد أن الإنسان مسقر التناقضات » ، وها هي أمية تتحدث عن إختها هندي تقول : « و لقد تنشأ وتنمو حتى مد لها الحب ذراعين فيها النعيم والبؤس وفيها الرحمة والمذاب » ، وهذا هو وجه الحداد الذي تدل عليه الكلمة « ايرونيا » في أصلها الإغريقي : خداع الظاهر بالباطن وخداع الباطن بالظاهر .

هذا الانقسام على الذات (التقاطع الحاد بين الباطن والظاهر) يبدو جلياً في نموذج المرأة عند « طه حسين » ، فالحب لديها غالباً ما يمثل صراعاً داخلياً أو تعارضاً أصيلاً بين القيمة والرضا . وهذا الانقسام نفسه موجود في نموذج الرجل أيضاً وإن تبدى بشكل آخر أخف إنكساراً ، فالحب لديه كسر مفاجئ لتوقعه المعياري ، ومن ثم يلوح التعارض هنا بين الحرية والواقعة . والسبب في ذلك - رعا- إما يرجع إلى أن نموذج المرأة عند « طه حسين » يمتلك الحب قبل أن يمتلك التجربة العملية ، على حين يمتلك نموذج الرجل لديه التجربة العملية قبل أن يمتلك الحب .

والحب إذن هو التوتر المزدوج الذي ينشأ في كلا الاتجاهين بين الإحساس بوصفه استجابة داخلية لظهور خارجي ، والتجربة بوصفها محسوسة أو خبرة محكومة بشروط الواقع .

في هذا التوتر المزدوج يكمن جذر المفارقة الأصلية ، فتداح الحرية عن تقييدها وتداح تقييدها عنها . ولا غرو إن كان الأمر على هذا القدر من التعارض والألتباس أن تقع الروح موقع الاضطراب والتزدد ، وأن يصبح اعتبارها مؤجلاً .



الهوامش :

- (١) انظر ويليس . سكوت في : حصة مدخل إلى النقد الأدبي ، ترجمه وتقديم وتمييز عناد غزوان اسماعيل ، وجعفر صادق الخليل ، مقدمة الفصل الخامس بالمدخل التوضيحي (الأدب في ضوء الأسطورة) من ص ٢٦٥ إلى ص ٢٧٠ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ م .
- وليفاً : Northrop Frye *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, New Jersey, 1973, p. 136.
- (٢) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، مطبعة للمعارف سلسلة (قرأ) يناير ١٩٤٣ ، ص ٣٧ .
- (٣) من المهم أن نلاحظ تكرار هذا السؤال دائماً . انظر صفحات ٤٥ ، ٤٦ ، ٧١ ، ٨٠ ، ١٠٤ ، ١٣١ .
- (٤) الرواية نفسها ، ص ١٤٤ .
- (٥) المصدر السابق ، ص ١٢٨ .
- (٦) جان جاك روسو في : (تأملات ميتجول وحيد) نقلاً عن موسوعة المصطلح النقدي ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٢ ص ٢٥٥ .
- (٧) هوكس فيرنشيلد ، تعاريف الرومانتيكية ، والرومانتيكية ما لها وما عليها ، مختارات من جمع وروبرت جيلكنز ، وجير الداستكو ، ت : أحمد حمدي عمود ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٤٨ .
- (٨) هذا هو رأي د بايت ، الذي أورده هيرج أباتسون فوسيت في مقالة روسو والرومانتيكية نقلاً عن المرجع السابق نفسه ، ص ١١٢ .
- (٩) طه حسين ، الحب الضائع ، مطبعة المعارف ، سلسلة قرأ أكتوبر ١٩٥١ ، ص ١٩ .
- (١٠) المصدر السابق ، ص ١٢ .
- (١١) السابق نفسه ، ص ٥١ .
- (١٢) موسوعة المصطلح النقدي ، 'مرجع سابق' ، ص ١٦٣ .
- (١٣) انظر نبذة إبراهيم ، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة الثاني الأدبي بالرياض ، الرياض ١٩٨٠ ، ص ٤٦ .
- (١٤) طه حسين ، دعاء الكروان ، دار المعارف ، ١٩٨٦ ، ص ٣٧ .
- (١٥) المصدر السابق نفسه ، ص ٧٦ .
- (١٦) السابق نفسه ، ص ٧٩ ، ٨٠ .
- (١٧) السابق نفسه ، ص ٨١ .
- (١٨) صلاح فضل ، منهج الروائي في الإبداع الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١٦٩ .
- (١٩) السابق نفسه ، ص ١٦٩ .
- (٢٠) من تعريف يرينج للتونج ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٥٢ .
- (٢١) طه حسين ، دعاء الكروان ، ص ٩٥ .
- (٢٢) جاكوبسون مقال مشهور في مفهوم 'القيمة اللمسية' ، كتاب : نظرية اللغج الشكل - تصويص الشكلانيين الروس ، إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٨١ إلى ص ٨٨ .
- (٢٣) يقول جان بياجيه إن منه استغاليه نسبة لقوانين التوازن بالنسبة لقوانين التاريخ . انظر جان بياجيه ، البنية ، ت : عارف منيمنة ، وشرى أوري منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٦٤ وما بعدها .
- (٢٤) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ١٢٧ .
- (٢٥) طه حسين ، دعاء الكروان ، ص ١٤٠ .
- (٢٦) السابق نفسه ، ص ١٤٤ .
- (٢٧) طه حسين ، الحب الضائع ، ص ٩٣ .
- (٢٨) السابق نفسه ، ص ١٨٧ .
- (٢٩) في العلاقة بين ديانة الإبروس وعبادة الكثرة ، وبين ديانة الإجابية وعبادة الوحدة . انظر زكريا إبراهيم مشكلة الحب ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١٦٦ .
- (٣٠) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ١١١ ، ١١٢ .
- (٣١) طه حسين ، الحب الضائع ، ص ١١٧ .
- (٣٢) طه حسين ، دعاء الكروان ، ص ٩٥ .
- (٣٣) انظر مصطلح مازوكية Masochism ، أسد رزوق ، موسوعة علم النفس ، المؤسسة القومية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٢٦٨ .
- (٣٤) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ٥٠ ، ٥١ .
- (٣٥) طه حسين ، الحب الضائع ، ص ٩٨ .
- (٣٦) طه حسين ، دعاء الكروان ، ص ١٥٠ .
- (٣٧) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ٢٣ .
- (٣٨) طه حسين ، الحب الضائع ، ص ١٩٨ .
- (٣٩) طه حسين ، دعاء الكروان ، ص ١٥١ .
- (٤٠) زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، ص ٢٦٩ .
- (٤١) ماري زباد ، للسانية وخطاب التحليل النفسي عند جاك لاكان ، مجلة الفكر الثوري للمعاصر ، مركز الألفاء القومي ، بيروت ، ١٩٨٢ م ، ص ٦٣ .
- (٤٢) السابق نفسه ، جولي كريستينا ، اسم موت أو حياة ، ت : صبيح البستاني ، ص ٧٧ .
- (٤٣) 'التدويم' ، مصطلح يقترحه صلاح فضل لوصف طريقة توظيف التكرار انظر : صلاح فضل ، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي ، مجلة لصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، م (١) - ع (٤) ، يوليو ١٩٨١ ، ص ٢١١ .
- (٤٤) انظر حيد عبد العزيز فليلية ، البلاغة الاصطلاحية ، دار الفكر العربي القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٢٨٩ وما بعدها .
- (٤٥) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ١٣٠ .
- (٤٦) يتحدث بارت عن هذا المشهد تحت عنوان The Alabaster Lamp S/Z, translated by Richard Miller, New York, 1974, p. 69, 70.
- (٤٧) رولان بارت ، النقدي البنيوي للحكاية ، ت : أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ١٤٨ .
- (٤٨) كارل يونغ ورواجع من العلماء ، الإنسان ورموزه ، ت : سمير حل ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ١٤٨ .
- (٤٩) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ٩٩ ، ١٠٠ .
- (٥٠) حيوان أبي نواس ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ ، ص ٥١٦ .
- (٥١) الأدبيات رقم ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ .
- (٥٢) د. سي. ميوميك ، تقاطعة ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ٨٣٩ .
- (٥٣) السابق نفسه ، ص ٤١ .

فصل



فی أدب طه حسین

● لا نبالغ إذا قلنا إن المكان أكثر التصالح بجهة الإنسان من الزمان . حقا إن الحسن بالزمن يعد حصرا أصيلا في بقاء الإنسان الفكري والنفسى ، ولكن إدراك الإنسان للزمن لا يكون إلا وعن استدعاء الإنسان له . فهو يستدعي الماضي حينه إليه ، أو يستدعي الحاضر لقلقه عليه ، أو يستدعي المستقبل لأمله في أو بأسه منه . فإذ أضفت أن استدعاء الإنسان للزمن لا يتساوى في كميته مع أبعاد الإنسان المخططة ، إذ إنه يزداد ضغطا على الإنسان كلما تقربت به السن ، فإنتا تستطيع أن تقول إن إدراك الإنسان للزمن إدراك غير مباشر ، فهو يتحقق من خلال إدراك الإنسان وعلاقته بالأشياء ، في حين أن إدراك الإنسان للمكان إدراك حسى مباشر ، وهو يستمر مع الإنسان طوال سائر عمره .

ومن المعروف أن هناك دراسات كثيرة قد شُجِّلت طويلاً بالبحث في علاقة الإنسان بالزمن على المستويين الفلسفي والفني. وليس هذا يفرح بعد أن تأكد أن علاقة الإنسان بالزمن تناسب قوة وضعفها مع درجة تحضره، وبعد أن أكدت الأبحاث الأنتروبولوجية أن الفرق بين الإنسان البدائي والإنسان المحضر يتمثل في أن الأول يدور في فلك الزمن الكوني، في حين أن الثاني يصر على أنه مرتبط بالتاريخ.

الموتية بالبحث عن المكان ، فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ، بل تتسبب خارج هذه الحدود ، حيث المكان الذي تكيفا أن تتصلب معه ، إن الفرد يمثل قلب الحدود ، وغنى الأماكن المحيطة به في طبقاتها المختلفة ، وتوسع هذه الطبقات كلما اتسعت مجالات أعماله ونشاطه . فكل فرد يحيط به عدد من الوقائع ، أنفيا إليه جلده ، الذي يمثل أحد الفواصل بينه وبين العالم . ثم يليه البنية ، فلاسكن ، قلبي ، قلبي ، ثم اللبنة ، للفتحة ، للبلد ، للعالم . والإنسان يعيش في تردد بين الرغبة في التفرقة ، والاستمرار في قربة إلى الأخرى ، في حركة تروا إلى الحارة ^(١) .

على أن علاقة الإنسان بالمكان بدلت تشغل المفكرين في الأونة الأخيرة . وربما يرجع السبب في هذا إلى تخطل علاقة الإنسان بالقدم مكان وأرضه وهو الأرض ، نتيجة أبحاث الفضاء التي تلح على اكتشاف عوالم مكانية أخرى تنافس الأرض في علاقة الإنسان بها . وربما يرجع السبب في ذلك إلى الإلحاط في زيج الإنسان المعاصر في عوالم مصنوعة .

ومها يمكن السبب في ذلك، فإن هذه الدراسات تهدف إلى أن تدرك الإنسان إلى إدراك حقيقة المكان في القدم، فمقدار أن وصوله إلى يتحقق إلا من خلال علاقة بالمكان، وأنه على قدر أساس إحصاس الإنسان بأن مرتبة المكان، يكون إحصاسه بذلك، وبأن لها تؤكد أن للمكان قوة تقود الإنسان بالضرورة إلى دروب مختلفة من العرة. والإنسان لا يتجاذب إلى رقة فزيقية جغرافية يعيش فيها، بل يعيش كذلك إلى البحث لنفسه عن رقة من الأرض الصيرب فيها يتجودونه وتتأصله هو حوته. ومن هنا كان البحث في البحث

وليس المثلث من اهتمامنا بموضوع الحس المكاني عند طه حسين ، أن تؤكد علاقة طه حسين القوية بالمكان الذي يراه غيره

ولو طار جبريل بقية عمره
من الدهر ما استطاع الخروج من الدهر

أثرين أربع أو أربع من هذا في تصوير سلطان الدهر الذي لا ينتهي ، وملكه الذي لا حد له ؟ لم يضمن الزمان - ياسينق - فراقه ولا الخروج من سلطانه ، وإما ضمن لكم صبيحة أبدا ، وجعل الفرق بينكم أننا نحن ناكل وأنتم لا تأكلون . فقد كنت تريدن ياسينق أن تكرهي الزمان على أن ياكل توفيقاً قبل أن يتم نصجه : أقتضين لأنه أي أن يأكله نيتاً ؟ (٢) .

وفي ختام خطاب طه حسين إلى شهرزاد ينهها طه حسين إلى أن قيمتها لا يمكن أن تكون إلا من خلال اتصالها بعالم الفانين من البشر ، فالخلود وحده - كما يقول - لا يكفي لسعادة الخالدين ، وإما قيمة الخلود أن يتصل من حين إلى حين بالقائه وأصحاب الفناء (٣) .

ويدور الحوار بعد ذلك بين شهرزاد وتوفيق الحكيم حول مفهوم الزمن على مستوى فلسفي أكبر . وشهرزاد بطبيعة الحال ، في هذا المجال ، هي الناطقة بلسان طه حسين . قالت له : ولقد وجه طه حسين إلى كذلك كتابا طويلا عربيا ، ترتج سطره فرقا من خاصمة الزمن ، ذلك الغول الجائع الذي ياكل الناس في غير ميعاد غداه أو عشا . ما أشق جهذكم طول الحياة إرضاء للزمن ، وما أشد حرصكم على ألا يلقى بكم في أحياء يحارها الظلماء التي لا يعرف هو نفسه مقرها ولا غورها ؛ يحار النسيان . . . إنكم يوم تتجربون من هذا الثوب الأدمي ، تتجربون كذلك من تلك الأوهام والأحلام التي تدفعكم إلى تقدير الزمن ؛ فالزمن نفسه ما هو إلا الملك المتوج على عرش تلك الأوهام والأحلام ، فذاك ذهبت من أذهنكم ، ذهب معها ، لهر متسرج من مادتها ، وهو أضعف وأدعى مما تصورون ؛ بل إن غيشتكم الغانية هي التي أفرزت هذا السم الذي تسمونه الزمن ، ثم طلت به حياتكم وسجتها فيه ، فشأنكم شأن دودة الغز ، تغرز من لعابها تلك المادة الحورية التي ما تزال تلف حولها وتحيط بها حتى تحبسها وتثقيتها وتغيثها . فالوجود نفسه يسخر من تلك الكلمة ، ولا يعرف إلا أنها حاقة من حاقات البشر ، أو غرورة من ضرورات حياتهم الزائلة . . ولقد استعان صاحبك بيت من شعر المرعى بديع الخيال حقا . . . إنما الذي يدهشني الآن هو هذا السؤال : هل لجبريل عمر ؟ وهل هو يتحرك بجناحه في الزمان والمكان ؟ إذن فهو يشو إلا إذا قصد بالدهر الله والوجود . فإن الحركة في الزمان والمكان ليست من صفات الخالدين . تلك كليات ابتدعها البشر لأنفسهم ولوصف حياتهم . إن أعجب دأبا أولئك الذين يريدون كشف أسرار الله بكليات من قاموسهم اللغوي ! (٤) .

وبهذا يكون كلام شهرزاد ، وهي الناطقة بلسان طه حسين ، قد امتد بكلام طه حسين الأول عن الزمن من حيث إنه مسار للإنسان يصل به إلى غاية محددة هي الفناء . فالزمن هنا لا يوجد له خارج فكر الإنسان وعقله ، حيث لا يكون لا يعرف إلا الزمن الدائري الذي يسير في حركة دائرية مفرطة منتظمة ، فلا رجعة إلى ماضٍ ولا هفة إلى مستقبل .

ولا يراه هو ؛ فهذا شيء يدهي ، يقدو ماتسعى إلى تقرير أن طه حسين كان وعيه بالمكان أقوى من وعيه بالزمان ، وأن صراعه مع المكان لا يكن إلا صدى لصراعه الواسع بين المحدود واللا محدود ، وبين القيد والحرية .

وربما كان العمل الأدبي الوحيد الذي شغل فيه طه حسين بموضوع الزمن ، قصة « القصر المسحور » ، وهو العمل القصصي المشترك بينه وبين توفيق الحكيم ، نتيجة لاهتمام كل منهما بشخصية شهرزاد ، وتخصيص كل منهما عملاً أدبيا حول تلك الشخصية الوهمية المبدعة لليال واللف ليلة وليلة ؛ فالأول ألف قصة « أحلام شهرزاد » والثاني ألف مسرحية « شهرزاد » .

وكما كانت شهرزاد ، رابطة الليالي ، الوسيط الناقل لهذا التراث في كل زمان ومكان ، كذلك كانت شهرزاد في قصة « القصر المسحور » تنقل أفكار كل من الأدبيين المتكربين . ومع ذلك تحفظ في الوقت نفسه باستقلاليتهما عندما تنفتح المجال لحضور كلتا شخصيتي المؤلفين على انفراد .

ولما كانت شهرزاد شخصية وهمية ، وكانت قد خلعت بخلود حكايات ألف ليلة وليلة ، فإنها لا تنص الزمن إلا بمفهومه الكون ، أي الزمن الأبدى . تقول لطف حسين : « إنك تعلم حق العلم أن شهرزاد خالدة لم يدرها الموت ، ولن يبلغها الفناء ولن يتحول عنها شبها » (٥) .

وتقول مرة أخرى : إلى لا أطيق الكلام في الماضي طويلا . وإلى أعظم من أن أحبس في عصر واحد . إلى لكل العصور (٦) .

ولكن شهرزاد الوهمية الخالدة ، اضطربا الظروف لأن تتصل بالفانين من الناس ، فكانت تريد أن تنقل حكم القضاء في توفيق الحكيم لأنه شؤء ضروريها بصور بعض شخص حكاياتها ، فاقبلوا جميعاً وكلهم يريد أن يخاصمه ، وكلهم يريد أن يقتض منه ، لأنه صورههم على غير ما يجيبون ، وأنطقهم بما لا يرضون (٧) . ولذا فقد قررت أن تختطف توفيق الحكيم لتقتض منه وفق إرادتها روهاما .

وعندما خشي طه حسين من طغيان شهرزاد في حكمها على صديقه ، طلب منها في خطاب لها أن تحبس صديقته ، حفاظاً للأدب ، وفوداً من حرية الرأي ، وأن تترك غاشته للزمن ، فيكون الزمن رئيسا للمحكمة ، ويحكم في شأن توفيق الحكيم بما يراه .

ومن هنا كان المنطلق للحديث عن الزمن ، الذي دار بين شهرزاد وتوفيق الحكيم وطه حسين .

والزمن عند طه حسين هو الفناء ، أو هو المسار الذي يؤدي إلى الفناء . ومن هنا كانت خشيته أن تقضي شهرزاد على توفيق الحكيم بالفناء قبل أن يقضي عليه الزمن . قال لها : ولقد ضمن الزمان لكم الخلود في هذا الصلح الذي أمضيتمو ، ولكنه لم يضمن لكم تجاوز حدوده ولا الخروج من سلطانه . وهل تعريفن للزمان حدا ؟ وهل تعريفن لسلطانه غاية ينتهي إليها ؟ لقد كنت أظن أنك أنت التي ألهمت حكيم المرة هذا البيت المعجب :

المجهول أو اليوم الشيخ الذي كان لابد له من أن يقابله في نفسه لينتقل منه صموئيل إلى التور؛ إلى المستقبل .

ولكن في حين أن طه حسين لا يذكر هذا اليوم ، ومن ثم لا يستطيع تحليله ، نجد أنه يذكر المكان كل الإيروك ، فيجعله ينسلك من قلب الزمن ليترك الزمن وراءه ، ويقف هو بعيداً تحديداً هندسياً دقيقاً مشتملاً على كل التفاصيل الحسية وما أكابها في نفسه من مشاعر . يقول :

« وإذا كان قد بقي له في هذا الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل إلى الشك فيها ، فلماذا هي ذكرى هذا السياج الذي كان يقوم أمامه من القصب ، والذي لم يكن بينه وبين باب الدار إلا خطوات قصار . هو يذكر هذا السياج كأنه رآه أسس »^(١) .

لقد كبر العصى وبدأ يتحرك من داخل قوقعة جسمه إلى الخارج ، وإن ظل قيد جسمه بلاسقة طوال عمره ، فكل الأمتعة كانت تتحرك بالنسبة لجسمه من بين أو وشمال . ومن قيد الجسم إلى قيد الحجر ، ثم إلى خارج البيت ، بدأ العصى يتحرك في حذر شديد ، فالسياج ، كما يقول ، كان على بعد خطوات قصار من باب الدار . وإذا بهذا السياج يقف كالجدار الصامت الممتد الذي يحول دون توطئه في المكان الأكثر بدءاً عن بيته .

ويذكر هذا السياج . كان أطول من قفاه ، فكان من العسير عليه أن يخطئه إلى ماوراءه . ويذكر أن نصب هذا السياج كان مقترها ، كأنها كان متلاحفاً ، فلم يكن يستطيع أن ينسل في ثناياه . ويذكر أن نصب هذا السياج كان يمتد من شال إلى حيث لا يعلم له نهاية . وكان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية . وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريباً ، فقد كانت تنتهى إلى قناة مررها حين تقفمت به السن ، وكان لها في حياته ، أو قل في عياله ، تأثير عظيم »^(٢) .

وعندما يحس طه حسين بحركة الأرابب الحرة المتطلقة فوق السياج وبين ثناياه ومن حوله ، لا يقوته أن يسجل هذه المقابلة .

« يذكر هذا كله ، ويذكر أنه كان يحسد الأرابب التي كانت تخرج من الدار كما يخرج منها ، وتتخطى السياج ولها من فوقه أو أنسابها بين قفبه إلى حيث تفرض ما كان وراءه من ثبث أحضر »^(٣) .

وتقع المقابلة كلها في جبهة أن الأرابب كانت تخرج من الدار كما يخرج منها ؛ فكل كائن يخرج في أول الأمر من قوقعته إلى العالم الخارجي ، ويسافر في هذا كل الكائنات ، بدءاً من الكائنات الدنيئة حتى أرقها وهو الإنسان . وتتعدد حرية الكائن بوقوفه من المكان ومدى قدرته على تحديه وقهره . وتتجلى مسافة الإنسان في اكتشافه أنه أقل الكائنات قدرة على قهر قيد المكان ، أي أنه أقلها حرية .

ومع ذلك فإن الإنسان يستطيع أن يظهر المكان لا من خلال الحركة الحسية وحدها ، بل من خلال الحركة الفكرية والخيالية التي تمتد من أهم خصائصه وأكثرها تميزاً . وعندئذ يصبح الإنسان أكثر الكائنات قدرة على الفكك من القيد المكاني ، وهي مقابلة أخرى . يقول طه حسين :

ولكن شهر زاد ، في الوقت نفسه ، يبدو أنها تحفظ هذا الكلام لنفسها بوصفها شخصية يظل لها كيان ووجود ، وإن تكن متحررة من قيود الزمان والمكان .

أما توفيق الحكيم فإنه يترصد على شهر زاد وطه حسين معاً في هذا المفهوم للزمن . يقول في رده عليها :

« أتأذنين لي في أن أسالك : أين تعيشين ؟ ألا تحبين بذلك تعيشين في الزمن ؟ هذا الخلود الذي تمنعين فيه ، ما هو ؟ وما معناه ؟ أليس هو الحياة المتصلة في الزمن ؟ إن الزمن ليس وهماً ، وإنما هو زناء عظيم لا قاع له ، يسبح فيه الأحياء والأموات ، الخالدون والهاكئون . فإذا أخرجت منه ، فأين تكونين ، وإلى من تصيرين ؟ العدم ؟ إن كان هذه الكلمة أيضاً معنى أو وجود لكائنات قليلة ، فإن من خرج من قصر الزمن ، نزع عنه رداء الخلود ، إذ لا خلود إلا بالقياس إلى الزمن . . . أما فورك إن الزمن وهم أفرته رؤوسنا الأدبية ، فهو كلام يصدق على كل ما تقع عليه حواسنا من موجودات أدبية أو معنوية ؛ فليس هناك في الواقع حقيقة ولا وهم ، إنما كل شيء وليد رؤوسنا وإفراز أدمغتنا . فما أنت ياسيدتي العزيزة ، وما الجبال التي تحيط به ، وما الكتب التي أقرأها ، وما الأصدقاء الذين أحبههم ، وما أهل ، وما صعل ، وما مالي ، إلا إفرازات تخرج من رأسي . فالت والزمن في هذا سيان ، لا أستطيع أن أسمي أحديكما وهماً والآخر حقيقة »^(٤) .

والى هنا ينتهي الحوار حول الزمن لتعود القصة إلى مسارها المرسوم لها ، وهو محاكمة الزمن لتوفيق الحكيم على خروجه في تصوير شخصيات ألف ليله وليلة كما رسمته شهر زاد لها .

وواضح أن الكلام عن الزمن هنا ، ليس سوى حوار فلسفي بلغة أدبية راقية . وهو حوار مقصم على القصة ؛ إذ كان من الممكن أن تنفله القصة وتأتي بمحاكمة مباشرة بعد أحداثها الأولى .

(٧)

ونعود إلى موضوعنا ، وهو الحس المكان عند طه حسين لنجد أن تناوله هذا الموضوع يختلف كما وكيفا عن هذا التناول المتعصب للزمان . فالمكان عند طه حسين جزء لا يتجزأ من نسج نتولوه القصصي . وفضلاً عن هذا فإن هذا التناول ليس واحداً ، بل هو يتنوع ويختلف وفقاً لنوع طبيعة الأمكنة واختلاف وظائفها بالنسبة لطبيعة العمل القصصي . ولنبداً « بالأيام » .

يقول طه حسين في مستهل « الأيام » :

« لا يذكر لهذا اليوم أسماً ، ولا يستطيع أن يضمنه حيث وضعه الله من الشهر والسنة »^(١) . بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً يعينه . وإنما يقرب ذلك تقريباً ، وإن هذه العبارة تكشف لنا في وضوح عن أن إحساس طه حسين بهذا اليوم الذي تقرر فيه مصيره من حيث هو زمن بحث ، إحساس يلمع ؛ وهو لذلك لا يذكر هذا اليوم على وجه التحديد ، فهذا اليوم قد أصبح شيئاً بالقدم يوم بدأت فيه الحياة لتصير مستقبلاً ، وهو في ضمير طه حسين اليوم

القوانين الطبيعية ، وبأن يهزوب الخوارق والكرامات ؟ والساحر ماذا يصنع ؟ أليس يزعم لنفسه القدرة على الإخبار بالغيب ، وتجاوز حدود القوانين الطبيعية أيضا ، والاتصال بهام الأرواح ؟^(١٤) .

وللى جانب هذين المائلين ، عالم الأمكنة المألوفة التي يمايشها طه حسين في كل يوم وعالم المعرفة الذي ينتقل إليه اللاهثود ، كان طه حسين يمايش عالما ثالثا يرتبط بالمكان الحسى برباط وثيق ، فهو يقع على مفردة منه ، بل يخلط به إلى درجة أن تصبح الحدود بينهما واهية ، والتباين بينهما وادرا ، ونعني بذلك المكان الأسطوري الذي يتشكل في قلب المكان الحسى . والفرق بين المكانين يتمثل في أن المكان الحسى المألوف مكان وظفى ، في حين أن المكان الأسطوري مكان بنوى ، فهو من جزه بنية الكون ومن بنية فكر الإنسان . ومع ذلك فنعلمنا بخلط الفكر الأسطوري بالواقع تصبح الحدود بين داخل الإنسان وخارجه ، أو بين الذات والموضوع باهتة . فإذا تسامنا من كيفية تحول المكان الحسى المألوف بين الحين والآخر إلى مكان أسطوري ، فإن هذا يردنا إلى الصراع اللاشعورى للإنسان منذ القدم بين النظام والنفوس ، والنور والظلمة . وقد كان لا شعوره طه حسين في إبان حياته الأولى مستودعا للإحساس بالنفوس والظلمة . لا غرو أن يقلب المكان الأمن الساكن في بعض الأحيان إلى مكان للأشباح التي تعيش فيه فسادا بأصواتها الغريبة تارة ، وأشكالها المفزعة تارة أخرى .

وهنا تتمثل جدلية المكان عند طه حسين مرة أخرى ، لا بين الواقع والترانسنندنتل ، بل بين الواقع والأسطوري ؛ وهي جدلية تمثل جدلية اللا والنعم ؛ فالمكان المألوف الذى يعيش فيه الإنسان هو أحب الأمكنة إليه ؛ إنه مرتع طفولته ، ومستودع أسراره ، ولكل جزه من أجزائه موقعين نفسه . وهذا المكان هو عند طه حسين كذلك ، كما يحكى عنه فيها بعد في مرحلة متطورة من حياته ، ولكنه في الوقت نفسه هو المكان المخيف المفزع ، على نحو يجعله مكانا مرفوضا ، أو لنقل إنه يحمله مكانا متهز في العلاقة الحميمة وتضعف . يقول :

« وكان وثقا أنه إذا كشف وجهه أثناء الليل ، أو أخرج أحد أطرافه من اللحاف ، فلاد من أن يبعث به هزيت من المفاريت الكثيرة التي كانت تعمر أقطار البيت ولغا أرجاءه ونواحيه ، والتي كانت هبط تحت الأرض ما أضاعت الشمس واضطرب الناس . فإذا أوت الشمس إلى كفيها والناس إلى مضاجعهم ، وأطفئت السرج ، وهذات الأصوات ، صعدت هذه المفاريت من تحت الأرض ، وبلاات الفضاء حركة واضطرابا وعماسا وصياحا . . . إنما كان يخلج الخوف كله أصواتا أخرى لم يكن يتبينها إلا بشبهة وجهه ، كانت تبعث من زوايا الحجر تحفة ضئيلة يثل بعضها أزيز المرحل يثل فى كل لائر ، ويثل بعضها الآخر حركة متاع خفيف يثل من مكان إلى مكان ، ويثل بعضها خشيا يتعصم أو هودا يتعصم . وكان يخلج أشد الخوف أشخاصا يتسلها قد وقفت على باب الحجر فسدت سدا ، وأجملت تأن بحركات مختلفة أشبه بحركات المتصوفة في حلقات الذكر . وكان يعتقد أن ليس له حصن من كل هذه الأشباح المخوفة والأصوات المنكرة إلا أن يلفظ

« ثم يدرك أنه كان يجب الخروج من الدار إذا غريت الشمس ونعنى الناس ، فيعتمد على نصب هذا السياج مفكرا مفرقا في التفكير ، حتى يرد به إلى ما حوله صوت الشاعر وقد جلس على مسافة من شيله ، وانض حوله الناس ، ولخذ يتشعهم في نفمة عذبة غريبة أشبار إلى زيد وخليفة ودياب ، وهم سكوت إلا حين يستفهم الطرب أو تستغزهم الشهوة ، فيستبدلون ويثيرون ويخصمون . ويستك الشاعر حتى يفرطوا من لغظهم بعد وقت قصير أو طويل ، ثم يستأنف إنشاده العذب بنغمته التي لا تكاد تفسر »^(١٥) .

هنا وجد طه حسين المكان الذى يستطيع أن يفرس فيه بلوره هزته ؛ فإذا كان هو غير قادر على كسريود المكان الحسى ، وإذا كان لا يستطيع أن يتحرك حركة الإنسان البصر الطبيعية ، فليهرب المكان المحدود إلى اللاهثود . ووسيلة إلى العالم اللاهثود هذا هو حاسة الأذن ، وهي التي تجعل الناس يتسبون في هذا الجمال ؛ فالصوت يصب في الأذان صبا ليحكى لهم أحداثا تدور في عالم غير مرئى ؛ عالم وجد لكي يتخيل . ولهذا فإن كل إنسان يستمع إلى هذه الأحداث حري أن يصنع الأحداث في مواقفه كفيها شاء ، وأن يتصور الصراعات بالطريقة التي يراها ، ثم يحصل بعد ذلك من المعرفة ما يمكنه أن يستنبط .

وهذا هو الحيال المائل كما سمأه . طه حسين في مقال وجهه إلى صديقه أحمد حسن الزيات ، حيث يقول له : « أهرقت قط خيالا عقالا إليها الأخ العزيز ؟ أما أنا فقد هرقت أس ، ولم أتكلف في معرفته مشقة أو جهدا ، ولم أفرق في البحث عنه قوة ولا ولاء ، بل لم أبحت عنه ، وإنما سمى إلى أو قل همت أن أبحث فاستجاب لي قبل الدعا . ولكن لم أدهل لأهره ؛ فإن عهدى به بعيد ، بعيد جدا ، لا أكاد أذكر أوله ، وإنما أعلم أنه رافق منذ أن بدأت أفكر ، بل منذ أن استقبلت الحياة . لقد خلق في عالما كاملا بعيد الأمد ، متناهي الأرجاء ، مختلف الألوان ، قضيت فيه أيام الصبا ، وما أكثرت ما تجتبت أن أعود إليه ، ثم خلق في عالما آخر ليس أقل من ذلك سعة وتنوعا واختلا ، ولكنه مزاج من الجبال والمصح ، ومن اللغة والألم ، ومن اليأس والأمل . وأعترف إليها الأخ العزيز بأن كنت مقصدا أشد الاقتصاد في الاتجاه إليه والاستماع به ؛ لأن أهره جريتا مسرفا في الجراءة ، تشبها غالليا في الشايط »^(١٦) .

لقد عثر طه حسين إذن على الجمال الذى يقف فيه متحدثا المكان الحسى المتبد . إنه عالم مشرق تسهل الحركة فيه بدون قيود ، بل إنه العالم الذى يستطيع أن يطل منه ساعرا من كل أشكال القيود الحسية والنفسية . ولاخربة بعد ذلك في أن يدرك طه حسين منذ باكورة حياته أنه لا مندوحة له من أن يثرى هذا العالم بكل ما تيسر له من صفون العلم والمعرفة . يقول :

« وقد ترى له صاحبنا من هذا كله ، لحفظه من الشيء الكثير ، ولكنه عني بشيتين عناية خاصة ؛ عني بالسحر ، وعني بالتصوف . ولم يكن في الجميع بين هذين اللونين من العلم شيء من الغرابة ولا من العسر ؛ فإن التناقض الذى يظهر بينهما ليس إلا صوريا في حقيقة الأمر ؛ أليس الصوفى يزعم لنفسه والنفس أنه يتجرق حجب لغيب ، وينهى بما كان وما سيكون ، كما أنه يتعدى حدود

« وكان هذا الطور أحب أطوار حياته تلك إليه ، وأثرها عنده ، كان أحب إليه من طوره ذلك في غرضه التي كان يشعر فيها بالغرابة شعوراً قاسياً لأنه لا يعرفها ولا يعرف ما تشتمل على الأثبات والمتاح إلا أنه ولدته إليه ؛ فهو لا يعيش فيها ، كما كان يعيش في بيته الريفي ، وفي غرافته وسجراته تلك التي لم يكن يجول منها وما احتوت عليه شيئاً ، وإنما كان يعيش فيها غريباً عن الناس ، وغريباً عن الأشياء ، وضيقاً حتى بذلك الهواء الثقيل الذي كان يتنفسه فلا يجد فيه راحة ولا حياة ، وإنما كان يجد فيه ألماً وقللاً .

« وكان أحب إليه من طوره الثاني في طريقه تلك بين البيت والأزهر ، فقد كان في ذلك الطور مشتركاً مفرق النفس ، مضطرب الحظي ، محتال القلب بهذه الحياة المصنعة الباطنة ، التي تغسد على المرء أمره ، وتجعله يتقدم أمامه لا على غير هدى في طريقه المادية وحدها ، فقد كان ذلك متروكاً عليه ، بل على غير هدى في طريقه المتروكة أيضاً ؛ فقد كان معسرواً عن نفسه بما يرتفع حوله من الأصوات ، وما يضطرب حوله من الحركات ، وقد كان مستخدماً في نفسه من اضطراب خطه وصعجه عن أن يلام بين مشيته الضالة الخائرة الماطلة ، ومشية صاحبه المهتدية العازمة الضعيفة . أما في طوره الثالث فقد كان يجد راحة ولما وطمانينة واستقراراً . كان هذا التسيم الذي يترقق في صحن الأزهر حين يصل السجر يتلقى وجهه بالتحية فينبأ قلبه أمناً وأملاً . . . ولم يكن يعرف بما يتجوه الأزهر شيئاً ، وإنما كان يكفيه أن تمس قدميه الخافتين أرضاً هذا الصحن . . . وإذا هو يشعر أنه في وطء وبين أهله ، ولا يحس غربة ولا يجد ألماً ، وإفقا هي نفسه تتفتح من جميع اتجاهاتها ، وقلبه يتشوق من جميع أقطاره ، ليتلقى . . . ليتلقى ماذا ؟ ليتلقى شيئاً لم يكن يعرفه ولكنه يأتيه ويدفع إليه دفعا ، ظللاً مسموح اسمه وأراد أن يعرف ما وراء هذا الاسم ، وهو العلم » (٢٢) .

وقد كان من المفروض ، بعد أن أصبح طه حسين قادراً على تجاوز الحسوس إلى المعرفي ، أن يكون انتقله في مرحلة العبور الثانية انتقالاً مباشراً إلى عالم المعرفة ، عالم الأزهر ، وأن يتزاور على الأقل الإحساس بضغط المكان الحسي المحدود عليه ، ولكننا نجد أن طقس العبور الثاني يمر بمراحل طقس العبور الأول نفسها ، فالحجرة في حي الأزهر تبدل من حجرة القرية ، وصحن الأزهر وما يفوح في أجوائه من نسيات العلم والمعرفة تبدل من ذلك الفضلاء الذي يقسم الراوي ومستمعيه ، وإفطريق الذي يقع بين القرية وصحن الأزهر يبدل بكل ما فيه من عوائق ، من ذلك الطريق القديم الذي كان يسده السياج .

ومع ذلك فإن تلك الأطوار الثلاثة ، كما كان يجول طه حسين أن يسميها ، تعبر عن إحساس آخر بالمكان يختلف عن إحساسه به في مرحلة العبور الأولى ، فحجرة القرية التي كانت ذات يوم مرتعاً للشياطين عندما يظلم الكون وينام من فيها إلا هو ، تعيش اليوم على حدود الذاكرة التي تطمس متاعب الماضي بحيث لا يتبقى منها إلا ما يشير شلة الحنين إليه . ومن هنا تصبح حجرة القرية مكاناً مثالياً بالنسبة لحجرة الأزهر . ولأن طه حسين لم يجد قادراً ، بعد أن غما وجهه واشتد ، على أن يملأ الفراغ الذي يحسه في الحجرة بتصورات أسطورية ، لم يبق له إلا أن يلجأ في ركن من أركان

في خلفه من الرأسي إلى القدم ، دون أن يدع يده وبين الهواء متغلا أو نفرة . وكان والثقا أنه لن ترك نفرة في خلفه فلماذا أن تمتد معها يد عرفت إلى جسمه فتتاله بالغمز والمبيت » (٢٣) .

ولأن طه حسين أن يثبتنا إلى أن هذا التصور الأسطوري كان مقصوداً عليه دون إصوته . يقول :

« ما لم يسس إلا ولدت استيقظ والناس نيام ، ومن حوله أهوته يظنون مفروقون في الغلط » (٢٤) .

وإذا كانت حجرتة تتحول إلى مأوى للأشباح والشياطين في الظلام ، فأولى أن تكون التربة التي تمثل بالنسبة إليه عالماً كبيراً ، مأوى للكائنات الغريبة . يقول :

« إنما كان يعلم يقيناً لا يتخلطه الظن أن هذه الفتاة عالم آخر مستقل عن العالم الذي كان يعيش فيه ، تصمر كانتات غريبة مختلفة لا تكاد تحصى ؛ منها الفاتح التي تزدهر الناس ازدهاراً ؛ ومنها المسحورون الذين يمشون تحت آله يبيض النهار وسواد الليل ، حتى إذا اشتعلت الشمس أو غربت ظفروا يتسمنون الهواء » (٢٥) .

ويمكننا أن نقول بعد ذلك إن هذا المشهد للتكامل للأمكنة المختلفة ، القريب بعضها من القرب من بعض ، والبعيد بعضها كل البعد عن بعض ، ويعني بذلك الأمكنة الثلاثية في الحياة اليومية ، والأمكنة الترانسنتالية ، والأمكنة الأسطورية . هذا المشهد للتكامل يمثل طقس العبور الأول عند طه حسين .

وإذا كان طقس العبور يمثل نهاية مرحلة وبداية مرحلة جديدة ، وإذا كان إجراء الطقس يقوم عندئذٍ بوظيفة اللاصقة إلى المرحلة الأولى ، والتسليم بأسلمة سريعة تعين على مواجهة المرحلة الثانية ، فإن طقس العبور لطف حسين ، الذي تركه مسلماً بوعي ذل لا سبيل للعودة منه إلى الرواء ، لا يمثل مرحلة زمنية فحسب ، بل مرحلة زمنية مكانية ، بل ربما كانت مكانية في المقام الأول .

(٣)

ومن طقس العبور الأول يمثل طه حسين إلى طقس العبور الثاني ، الذي يؤدي فيه إحساس المكان كذلك دوراً دلاليًا خطيراً .

ومن الظريف أن طه حسين في بداية هذه المرحلة الجبلية يستعمل المفردات الزمانية استخدماً مكانياً متعمداً ، وكأنه يتعمد بذلك إهمال الزمان والتركيز على المكان ، كما فعل في المرحلة الأولى .

فليس هناك شك في أن كلمة « طور » تحمل دلالة زمانية ، ولا يمكن أن تكون دلالاتها مكانية . ولكن طه حسين يستعملها استخداماً مكانياً يحتاج حين يقول « أيام في القلعة أسبوعين أو أكثر من أسبوعين لا يعرف من أمره إلا أنه ترك الريف وانتقل إلى العاصمة ليحيط فيها لظلم طالباً للعلم ، مختلفاً إلى مجالس الندرس في الأزهر ، وإلا أنه يقضي يومه في أحد هذه الأطوار الثلاثة التي يضلها ولا يخطئها » (٢٦) . ثم يشرح في وصف هذه الأطوار ، فإذا هي أطوار مكانية صرف . يقول بادئا بطور الثالث ، وهو طور الجلوس في صحن الأزهر هادئاً مطمئناً ، حيث يترقق فيه تسيم بارد هو تسيم الصباح :

الطريق أمام علوماته العرفية ، فيتحدى العقبات التي واجهته جميعا . حتى إذا ما رأى أنه قد استوعب العلم المتاح في مصر ، أخذ يبحث عن المكان الجديد لكل الجثة ، المكان الذي لم تتلاءم قدمه من قبل ، والذي لا يعرف شيئا عن لغته وفكره ، وكان هذا المكان هو فرنسا .

وهناك كانت تطوف به ذكري الأمكنة القديمة كلها ، بكل مرارها وحلاوتها ، بخاصة في أيام إقامته الأولى في فرنسا .

« كان يكفيه أن يفكر في صباه ذلك البائس الذي لعني متردداً بين الأزهر وحوش عطا ، تشقى نفسه في الأزهر ، ويشقى جسمه ونفسه في حوش عطا: حياة مادية ضيقة صعبة كأي شيء ما يكون الإجداد والفقر ، وحياة عقلية مجدية فقيرة كأشد ما يكون الإجداد والفقر »^(٣٥) .

وعندما كان يعاني من وحدته في حجرته في فرنسا ، كانت تلك الحجرة تتحول فتصبح صحن حجرة الأزهر : « وما يزال الفتي جالساً في مجلسه ذاك في غرفته ، تعيث به خواطره هذه المختلفة ، لا يسأل عنه سائل ، ولا يلزم به ملم ، وإنما هي الوحدة المطلقة القاسية ، التي كانت تذكره بوحده في غرفته في حوش عطا ، حين لم يكن يؤمنه إلا صوت الصمت ، وما كان يتردد فيه أحياناً من أزيز بعض الحشرات ، وإذا هو يلهي ليله بيهاض لا يلدق للنوم طعماً »^(٣٦) . ونلاحظ أنه لم يمتد ليده هذه بأنها مظلمة ، كما كان يفعل في وصف موقفه من حجرته القديمة ؛ فقد كان ، برغم وحدته في المكان الصامت ، حل يقيّن من أنه مقدم حل حياة مشرقة ناصعة ، ما عليه إلا أن يصبر صبر إلى العلاء الغري ، الذي أمضى حياته في دار من دور المخرة ، بمنأى في الدرس ، غير معنى إليه .

وقد كان من المتوقع لهذه حسين أن يفرض في بحر العلم في بيته الجديدة بمجرد أن يجد طريقه إليها ، فتوارى عنده مشكلات الأزلّة التي ضربت بيته وبين المكان والناس حجاباً . ولكن حرمانه من سحر المكان الجديد ، وما يمكن أن يثيره في نفسه من نشاط يضاهي إلى نشاطه العلمي ويخفف من صرامته ، تصاعد بمشكلته مع المكان ، فكان كثير الشكوى من حياته ، إلى درجة أنه أنكر نفسه وشك في وجوده ، يقول :

« كان يرى نفسه غريباً أينما كان وحيداً حل ، لا يكاد يترقّب في ذلك بين وطئه الذي نقّاه في وبين غيره من الأوطان الأجنبية التي كان يلم بها ... كان غريباً في وطنه وغريباً في فرنسا ، وكان يرى أن ما يصل إليه من حياة الناس ليس إلا ظواهر لا تكاد تقيّ عه شيئا ... وكانت الطبيعة القليبياس إليه كلمة بسببها لا يعقلها ، ولا يحقق من أمرها شيئا ، كأنها أخلق من دونهما القلياس إليه باب لا سبيل له من التفوق إليه . كان ينكر الناس وينكر الأشياء ، وكان كثيراً ما ينكر نفسه وشك في وجوده . كانت حياته شيئاً ضئيلاً نحيلاً رقيقاً لا يكاد يبلغ نفسه »^(٣٧) .

ولكن المجزأة تحدث ، وتظهر تلك القوة السحرية التي أخذت بيد الفتى بقلدهما أخذت بخياله ، فأنقذته له الطريق إلى فيض النور ؛ وكان مصدر تلك القوة السحرية صوتاً ملا عليه حياته ، وكسر حاجز الصمت بينه وبين المكان والناس ، لا على المستوى المحل فحسب ، وهو فرنسا ، بل على مستوى التاريخ البشري . يقول

الحجرة ، « ليجلس القراءه ، ويعتمد برمقه على ركبته ، ويغنى رأسه بين يديه ، ويسلم نفسه لهذا الصوت الذي يأخذه من كل مكان »^(٣٨) .

إنها جلسة احتياج ورغش ويصع من مأوى . وهي فوق هذا كله ، جلسة صمت مطبق تتصلب فيه الأفكار ، وتتلاشى الآمال . وتختلف حجرة القرية من حجرة حي الأزهر في جانب آخر؛ فحجرة القرية ، سواء ملأها الشياطين والأشباح والأصوات الغريبة ، أو خلّت من كل هذا ، كانت متعلقة على نفسها ؛ أما حجرة الأزهر ، فكان إحساس طه حسين فيها قوياً بالفتنحها على العالم الخارجي . وطلب هذا تلك الأصوات التي كانت تأخذ أذنيه « غخطلة تتحدر من حل ، وتصد من أسفل ، وتبعث من شلال وتلتقي كلها في الجو فكانت تعتمد فؤادك من فوق رأس الصبي صاحباً رقيقاً ولكنه متراكم قد غشي بهضه بيهضاً »^(٣٩) . وهكذا كان التحدي متبادلاً بين المكان وطه حسين ؛ فطه حسين يتحداه برفضه إياه ، والمكان يتحداه بحيرته التي تدب فيه ، تارة يداخله وتارة أخرى خارجه ، وكأنه بذلك يتحداه أن يصمد طويلاً في ركنه الذي يقع فيه متزلاً عن الحياة .

ويستمر التحدي المتبادل بين طه حسين والمكان في الطور الثاني كذلك . فيقدر ما كان الطريق يتحداه باهوجية واضطرابه ، وصعوبته وهيرطه ، كان طه حسين يبدل كل جهده في ألا يمتدّ في أذنيه ، وأن تكون خطواته ملاحظة خطوات أنبياء المصير . حتى إذا وصل إلى صحن الدار كانت نفسه مهتأة تماماً لأن يدخل مع العلم في رحاب الأزهر في أكبر تحدٍّ . وقد كان هذا حلمه الكبير منذ زمن . وما هو ذا قد « أقبل إلى القفزة وإلى الأزهر ، يريد أن يلقي بنفسه في هذا البحر فيشرب منه ما شاء الله أن يشرب ، أو يموت غرقاً ، فإني موت أسب إلى الرجل النبيل من هذا الموت الذي يأتيه مع العلم ويأتيه وهو غرق في العلم ؟ »^(٤٠) .

(٤)

وبعد سنوات أربع تضاعف طه حسين ، في الدرس والتحصيل المكثف في الأزهر ، بدأ الإحساس بالليل يتربص إلى ذننه ثم إلى نفسه ، وهنا بدأ يلمح بمكان جديد يحصل فيه علماً جليداً بأساليب جديدة . وينمكس هذا الإحساس على علاقته القديمة بالأزهر . فيجد أن كان هذا المكان ساحة مشرقة يفوح حير العلم في كل أرجائها ، وبعد أن كان أكبر تمويه عن عروجه القاسية في حجرته ، وتعرّض في خلق علاقات إنسانية اجتماعية مع من حوله ، يصحح الأزهر مكاناً خائفاً مظلياً . يقول :

« كان صاحبنا الفتى قد أتفق أربعة أرواح في الأزهر ، وكان يمدحها أربعين عاماً ، لأنها قد طالت عليه من جميع أقطاره كأنها الليل المظلم قد تراكمت فيه السحب الفاتكة الشلال فلم تدع للنور إليه مظلاً »^(٤١) .

وكانت الجامعة المصرية قد فتحت أبوابها لتلقّي فيها الطلاب علوماً جديدةً بأساليب جديدة ، فيقتل طه حسين إليها ، ويتفتح

غرفته ، فكان كلما وجد نفسه وحيداً في حجرته ، شعر كأن جدران المكان وسقفه تكاد تقبض أنفاسه .

« فلما كان من تلك الللك ، أتبل الللك على غرفته كتيب النفس ، مريض القلب ، قد امتلأ رأسه بخواطر ، أقل ما توصف به أنها كانت قائمة شديدة التفتة ، ولكنها كانت ربما اجرت لحظة قصيرة ، ثم هادت إلى ظلمتها الظلمة ، وسرعاناً اشتقت من سواد الليل ، فإذا هو فاعل ؟ لقد لبث ساعة يفكر متردداً : « أينكر ما كان في الليلة البارحة ، ويغبل على النوم كأن لم يكن شيء ، وكان لم ير شيئاً ؟ أم ينتظر حتى إذا استيقن أن شهرزاد قد اشتمل عليها الرقاد ، سعى إلى غرفتها ، واتخذ من سريرها مجلسه ذاك ، لعله يسمع منها تمة ذلك الحديث ؟ » (٣٧) .

وبعد فترة من التردد ، قام فيها شهرزاد وقعد ، وفتح النافذة التي تشرع على حديقة القصر ذات الأشجار الباسقة والمياه الجارية ، ثم أغلقها ، قرر أن يذهب إلى الملكة في حجرتها لعلها تستألف قصصها . فلما بلغ سريره : « نظر إلى الملكة نظرة طويلة ، فإذا هي مفردة في نوم حلو . واستمع إلى نفضها ، فإذا هو منتظم هادئ ، وإذا الملكة لم تحس شيئاً ، ولم تشعر بجلد هذا الشخص الذى أتسل إلى غرفتها في رفق ، كما تتسل الأمي ، على غير ما جرت به تقاليد القصر . ثم تراجع الملك شيئاً حتى انتهى إلى مجلس من مجلس الغرفة ، فأدوى عليه رقبته رقبته على ألا يحدث حساً ، وعلى ألا يزعج الملكة عن نومها . فلما اطمان به مجلسه أطرق كأنه ينتظر شيئاً ولكن انتظاره لم يكن طويلاً ، لهذا صوت شهرزاد يبلغ أذنيه فيملؤه رعباً ورفقاً ، ويكاد يخرجه عن طوره ، لولا أنه يذكر شيئاً فيربط إلى نفسه في اللحظة الأخيرة . ويطمئن في مجلسه ماذا (٣٨) عينيه في النضاء ، مصعباً إلى هذا الصوت الذى يسهى إليه من قبل شهرزاد صائهاً نقياً ، وهى تقول له : بلغنى أيها الملك السعيد أن ... » .

لقد قرر الملك شهرزاد إذن أن يتحدى الواقع ويظل يعيش في اللاواقع ، أو لقل إنه قرر أن يتحدى المحدود ويظل يعيش في اللاعديود الذى نقلته إليه شهرزاد طوال السنوات الثلاث الماضية . وإذا كانت شهرزاد قد أغلقت إلى الراحة ، بعد أن كفت عن النص ، فليكتف إذن بسعاس أميدها صوت شهرزاد وهى ما تزال ترن في الفضاء لتحمي له حكاية هو صانعها ، بعد أن سرت إليه عدوى النص ، وأصبح متمرساً فيه . كما تمرس في شهرزاد من قبل .

أما الحكاية التى سمعها أو صنعها ، فهى حكاية تدور أحداثها في عالم الجن ، فقد دار الصراع بين ملوك الجن حول أيهم تكون من نصيبه « فتنة » ، وهى الابنة الرائعة الجبالى لملك من ملوك الجن . ورفضت « فتنة » الزواج من أى ملك من ملوك الجبال . وفضب أبوها من هذا القرار ، وعشى أن يجاريه ملوك الجبال مجتمعين . ولكن فتنة حسمت الأمر بأن قررت أن تكون من نصيب من يتمكن من ملوك الجبال من غزو علكة أبيها . وعندئذ اجتمع ملوك الجبال مع جيوشهم ، ووقفوا جميعاً ليحزنوا علكة والد « فتنة » ، ويتناحسون فيما يدخل للملكة قبل الآخرين . ولكن « فتنة » استخلفت السحر الذى كانت تكتنه فشتهم جميعاً عن الحركة

متحدثاً عن هذا الصوت وأثره المعجز في حياته ، بل أثره المعجز في أنه أصبح يرى الأمكنة بحسه الداخلى رؤية أوضح وأنصع من رؤية أى مبصر :

« كان يحده من الناس قبلى في روعه أنه يراه ، ويتخذ إلى أعيانهم . وكان يحده من الطبيعة فيشعر بها مشور من يعرفها من قرب . وكان يحده من الشمس حين تملأ الأرض نورا ، ومن الليل حين تملأ الأرض ظلمة ، ومن مصابيح السهـ حين ترسل سهامها المضيئة إلى الأرض ، ومن الجبال حين تتخذ من الجبلد تيجانها الناصعة ، ومن الشجر حين ينشر حوله الظل والروح والجبال ، ومن الأمار حين تجرى عتفة ، والجداول حين تسى رشقة ، ومن غير ذلك من مظاهر الجبال والروعة ، ومظاهر الفج والباشعة ، فمن كان يحيط به من الناس ، ولما كان يحيط به من الأشياء » (٣٩) .

وحق لطفه حين أن يحضى بتلك المعجزة أيما احضاه ، وحق له أن يعلها فرصة تتشارك فيها الحياة بأسرها .

وبهذه المعجزة يكون له حين قد أتم طقس المبور الثالث في أمان . وكان عليه بعد ذلك أن يحضى قلما في لغة ليس بعدها لغة ، فيفيض على الناس من لطف علمه وإبداه .

حقاً إن مشكلة طه حسين الأولى في هذه المراحل التى تحدثنا عنها كانت مشكلة صراع مع المكان . ولا نعلم إذا قلنا أن « الأيام » هى قصة صراع الذات مع الأمكنة .

(٥)

وتكاد تجتمع هذه الأمكنة التى أشرنا إليها وتتداخل في عمل إيداعى آخر لطفه حسين ، ونعنى بذلك قصة « أحلام شهرزاد » . وهى قصة فجرها انشغال طه حسين بشخصية شهرزاد ، كما رأينا سابقاً ، كما فجرها السؤال عن مصير شهرزاد بعد أن كفت شهرزاد عن الكلام المباح ، الذى دام قرابة ثلاث سنوات . وعندها يعيش شهرزاد الملك ، الذى أباغ لنفسه سفك دماء البريئات من النساء ، ما يقرب من ثلاث سنوات بعيداً عن القتل ، وفى أجواء خيالية من النص الممتع ، ثم يتطلع الكلام فجأة لتخلد شهرزاد إلى الراحة ، بعد أن أثبتت أن قصصها قد فعل فعله الساحر في نفس شهرزاد ، عندئذ يكون السؤال الحتمى : وماذا يفعل شهرزاد بعد ذلك ؟

لاغفر من أن يعيش شهرزاد مدة من الزمن يخلط فيها المكان المحدود مع المكان اللاعديود ، والمكان الواقعى مع الخيالى والأسطورى ، وذلك قبل أن يمد كلية إلى واقعه ، وهذا ما تصوره قصة « أحلام شهرزاد » ، التى كان من الأولى أن تسمى « أحلام شهرزاد » . « وكان الواقع من شهرزاد أن نفسه لم تسلم عن نصص شهرزاد منذ انتهى في الليلة الواحدة بعد الألف ، وإنما كانت تتحرك شوقاً إلى أبليل يحده المهدود من الليلة ، وتتحرك شوقاً إذا أقبل النهار » (٣٩) .

ولما تحم على شهرزاد أن يرتد ، بعد أن انتطع سرد الحكايات ، إلى عالمه الواقعى ، بدأ يواجه مشكلة المكان للمحدود المتمثل في

بحيث وقتت جيوشهم جامدة دون حراك . فلما أميهم الحيل طلبوا الصلح . ولكن « فتة » قررت ألا تصالح منهم أحدا ، حيث إنهم جميعا ملوك لا يصلحون لحكم رعائهم ، لأنهم لا يتكبرون قط في شؤون الرعية ، بل في مصالحهم القربية الخاصة . ثم خبرتهم بين أن يتدهم ويتبد جيوشهم من آخرها ، أو يمدوا إلى ممالكهم بمد أن ينتالوا من ملكهم . ولم يكن لهم إلا الخيار الأخير ، فعادوا غلوليين مهزومين .

لقد كانت « فتة » إذن تفكر بعقل إنسان الواقع ، وإن كانت جنية تعيش في عالم الجن . ولهذا فقد كان تفكيرها كغيالاً بأن يجعل شويهار يرتد مرة أخرى إلى الواقع ليدرك الحقيقة التي غابت عنه طوال سنوات القصر الثالث ، وهي أن عالم القصر ليست وظيفته المهمة التي تعيب الإنسان عن واقعه ، بل إن وظيفة القصر هي حمل المستمع على أن يهي ويتبدر مغزاه المستمد من تجارب الناس وأحوالهم .

وقد كان من الطبيعي لشويهار ، بعد أن أصبح يعيش حالة بين النوم واليقظة ، والحلم والواقع ، أن تترامى له خيالات أسطورية أتقن طه حسين تصويرها ، كان يقول :

« ونظرت الملك ليرى ويأهول ما يرى ، يرى على شاطئه البحيرة من بين وشياق شيئا يشبه الرياض والجنت ، وما هو من الرياض والجنت في شيء ، شيئا يشبه أن يكون أشجاراً باسقة في السماء ، وما هي من الأشجار في شيء ، وإنما هي أشياء يجبل إلى الملك مرة أبها الشجر ، ومرة أبها الممد قد ثبتت في الأرض ، وظالت في السماء ، واعتدت لها فروع تشبه أن تكون الفصوص ، وفتت في هذه الفروع زوائد تشبه أن تكون الورق ، وقامت على هذه الفصوص ولق أتت هذه الزوائد كانت تشبه أن تكون الطير ، أسبع على هذا كله ضوء خافت فاتر شاحب يشبه أن يكون الظلمة ، لولا أن العين تطد له إلى ما وراءه من كثير من المشقة والجهد والإحياه . وخرجت من ألواء هذه الكائنات التي تشبه الطير ، أصوات تريد أن تكون هتاف ، ولكنها لا تبلغ الجلو حتى يكون بعضها بكاء وبعضها آتيا ، وبعضها حشرجة كمشرجة الصرير المحتضر » (٣٣) .

إن قصة أحلام شهزاد قصة تفتن في التعبير عن تداعيل الأمكنة في حس الإنسان ، ويعني بذلك المكان الخيالي ، والمكان الواقعي ، وللمكان الأسطوري ، وذلك عندما يعيش الإنسان حالة اضطراب بين الحلم واليقظة ، والسكينة والتعلق ، والطمأنينة والحزن . وتعد هذه القصة في الحقيقة للجال الحر الذي وجد فيه طه حسين نفسه ، ليعصف ما حو له من أمكنة متخيلة ، قد تكون قريبة بعض الشيء من الواقع ، وقد تكون بعيدة عنه كل البعد .

لذا كان طه حسين قد بدأ بصياغة المكان الحسي في « الأيام » ، فلما تجده في « أحلام شهزاد » يكاد يدير ظهره للمكان الحسي . وإذا كان وصف المكان الحسي في الأيام يتبع من نفس حشرت فيها الأمكنة الحسية ملامح وضغوطاً لاتتسى ، فإن وصف الأمكنة المتخيلة لا يتبع إلا من خيال خصب مطلق في التصوير ، وهو خيال سمح لنفسه أن يحول المكان الواحد إلى مكان آخر في الوقت نفسه ، أي أن يجعل من المكان الواحد مكانين في آن واحد ، على نحو

ما يفعل النائم في حالة الحلم : يقول على سبيل المثال : « ونظر الملك من حوله قرأى عجبا . لقد كان يعلم أن شهرزاد قد أقبلت به منذ حين على حفة من غرفات القصر لها جدران مجدها ، وباب يخلق من دونها . . ومن هذا الباب قد دخلت الوصائف أتفا ، ومن هذه الجدران قد نبت أشجار الموسيقى كما ينساب الماء في العيون الجارية ، لكنه الآن ينظر فلا يرى جدران الغرفة ، وينظر فلا يرى للغرفة سقفا ولا باباً ، وإنما يرى نفسه في مكان متبادل الأرجاء ، مترام الأطراف ، قد زين أحسن زينة وأروعها وأعظمها تألقا ورشاقة . وقد تقدم هذا المكان في بحيرة محيط به من جهاته الثلاث ، واتصل بالقصر من جهته الرابعة ، فكانه يد قد مدحا القصر في هذه البحيرة ليأخذ منها شيئا . وهذا المكان الواسع الرابع يغمره الجلو الموسيقى ذاك ، كما كان يغمر تلك الغرفة الضيقة الساذجة . ولكن شيئا آخر قد ظهر في هذا المكان ؛ فهؤلاء الأزواج من اللتيات والفتيات قد حسنت وجوههم ، واعتدلت قدودهم ، وغمروهم بشر عتيب ، وهم فرحون مرحون ، يمشون هنا ويمشون ويتراقصون في هذه الناحية ، ويسمرون في تلك الناحية ، والملك مسحور مهوور ، يرى كل شيء ولا يحقق في نفسه عما يرى شيئا » (٣٤) .

(٦)

فلما تركنا أحلام شهزاد حيث يمثل المكان المشكلة الأولى في القصة ، فلما نتساءل بعد ذلك ؟ وماذا عن دور المكان في قصص طه حسين الآخر ؟ ونعني بذلك القصص التطليدي الذي يحكي حكاية تعتمد على ترتيب الأحداث ترتيباً متتابعاً منطقياً ، فهي تسير في خط واحد من البداية إلى النهاية . ومثال ذلك قصص « الحب والفتنة » و « ودعاء الكروان » و « وشجرة البؤس » .

إن المكان في هذا القصر لا يمثل المشكلة الرئيسية على نحو ما رأينا في « الأيام » وفي « أحلام شهزاد » ، بل إن الحدث وتطوره لها الصدارة . كما أن الحدث لا يهدف إلى أن يعرفنا كيف يتعامل الإنسان مع الحياة ، وكيف يعرف نفسه مع تطور الأحداث التي تجريه معها في خبط ، بقدر ما يهدف إلى تعريفنا بصراع الإنسان مع قدره المحدود ، أي اللقد له من قبل .

وفي مثل هذا القصر التطليدي لا يمثل الزمن كذلك عنصر صراع ، بل يقتصر دوره على الترتيب المنطقي المتصاعد بالأحداث . وحيث إن البطل يكون دائما في بؤرة الصراع مع الأحداث ، وحيث إن صراعه لا يتصل إلا من خلال علاقته بالشخصيات والأشياء والأمكنة ، فإنه يمكن التسليم بما يقال من مثل هذا القصر بأنه قصص مكان في اللقاع الأول ؛ على أساس أن المكان ليس مكانا هندسيا مجرداً ، بل فراغا ملؤه الشخصيات والأشياء . وتكون مهمة البطل عندئذ أن يبين موقعه من المكان وبين الناس والأشياء (٣٥) . يقول طه حسين على سبيل المثال في قصة « دعاء الكروان » على لسان البطلة :

« ذكرت هذا كله حين استيقظت ، ومرت بي عواطره مسرعة في حين كنت أحاول أن أتبين أين أنا ، وكيف انتهيت إلى حيث أنا .

أحب أن أجد فيه أمانة وإتقاناً سكية وقد استقبلنا النهار بالستين كما استقبلنا الليل بالستين^(٣٧).

فهنا نلاحظ أن طه حسين لا يريد أن يمتد إلى حيث تأثير وقع الأحداث على الشخص، أو إلى تغيير مشكلة الزمن من حيث علاقة الشخص بالماضي أو المستقبل، ولكنه يريد أن يزرع الشخص في المكان... المكان الذي استقر على ماحول عليه بتأثير ظروف اجتماعية قهرية، هي الظروف نفسها التي ضمنت على الإنسان حتى قهرته. ومن ثم أصبح المكان والإنسان علامتين لوضع تاريخي محدد.

ولا غربة أن يحرص طه حسين على وصف تفاصيل دقيقة في المكان، فالحجرة، كما نرى، مثبتة في حارة حصرية، وإذا كان للدخل إلى هذه الحجرة حقيراً، فلا بد أن يؤدي إلى أبنية حصرية. وليست علامة الحارة ما تخفى عليه هذه الحجرة من أشياء غريبة فحسب، كما أنها ليست التكوين الهندسي الذي له أبعاد محدودة للغاية، وفضة يذلل منها الخارج والداخل، بل هي التكوين المكاني بأسره، الذي صنعته الإنسان بأحقر ماله من مواد، ليعلم أهم ما تقوم عليه حياته، وهو معاشه.

وبهذه الأوصاف نستطيع أن نقول إن طه حسين سجل بالكلمة من القرية المصرية وصيلاً إنشائياً يعكس شأها على التاريخ عندما تتغير الأمور وتتبدل أحوال القرية المصرية. وينسحب هذا الوصف الدقيق على كل شيء يهد من أهم ملاحق القرية والقرويين. ولغرضه له على سبيل المثال، والأمثلة كثيرة، الفقرات التالية التي تصف القريتين المصبتين بتجديد الرؤوس التي صنعها يابدين، يقول:

«وكانت حاضرة تعمل إلى القنات التواهد فتنة لا تشبهها فتنة، بهذه المناهل الملوثة التي كانت تجلبها هن، والتي كن يفتتن في إدارتها حول رؤوسهن، وفي التفادها سجوناً فتنة خلافة لشعورهن القتال. ولا تذكر هذه الضفائر أو هذه الحيط التي تنظم فيها قطع دقيقة رفيقة ضيقة من المحدث، والتي توصل بالضفائر، وبضفائر القنات التواهد خاصة، فيكون لها حل ظهورهن منظر حسن، ويكون لها رزين حلو إذا ملين أو أتين بعض الحركات»^(٣٨).

إن مثل هذا الوصف الدقيق، الذي لا يقلل في شيء من وصف البصر المدقق للفتن في الوصف، لكل ما يشغل مكاناً في القرية المصرية، يترك القارئ وقد تشبع إحساسه بنض المكان وإيقاعه المميز بحركة الحياة المميز. وطه حسين، في كل ذلك، يفرغ من ذاكرته التي اختزنَت الشيء الكثير، بقدر ما يستمد من خياله العقلي كما يقول، ما يمكن أن يكون مطابقاً للواقع الذي حفظ في نفسه للمكان عبيراً خاصاً عميزاً، بل إن القارئ ليصاب بالدهشة في كثير من الأحيان، من أن يتولد عنه طه حسين، وهو الذي حرم الرؤية فيما بين الرابطة والخافسة من عمره، ذلك التصوير الدقيق للمكان وحركة الناس والأشياء فيه، إن إلا تصور أن حواسه الأخرى كانت تحم بالروية الدقيقة الصافية، إن جاز هذا التعبير. وربما كانت الفقرات التالية من وصف المكان وحركته أكبر شاهد على ذلك؛ يقول:

وفي حين كنت انتزع عيني وأديرهما من حولي، كأنما أريد أن استكمل شخصي حين أتيت حقيقة المكان الذي أنا فيه، وفي حين كنت أمد ذراعي عن بين وشمال، وأمد ساقى كأنما أريد أن استمد بجسمي ما ألقته هذا الزم البير من نشاط، وكأنما كنت أعومته ما تركت فيه هذه الأرض الغليظة من ألم^(٣٩).

تحريك شخص الفص في الأكنة المختلفة، لكي تعرف فيها حقائق الأشياء، وعلاقة الشخص بهذه الأشياء هي سمة هذا الفص.

ويؤكد هذا أن طه حسين عندما يتوقف عن القص ليجعل القارئ يتساءل مستظراً عما يمكن أن يعقب الأحداث التي توقف عندها متعمداً، وذلك على سبيل تأكيد أن الفص صمعة في اللقام الأول، وأنه ليس تكراراً ومحاكاة لقصة جلعوت من قبل بكل تفاصيلها لأنه يقدم للقارئ عدة اختيارات مكانية، على نحو يؤكد أن حص طه حسين للمكان كان دائم التسلسل عليه. يقول في هذا المجال:

«والقارئ يستطيع أن يلاحظ أننا قد انتهينا إلى مفرد من مفارقات الطرق في هذا الحديث، فأننا استطع أن أذهب معه إلى السوق التي ذهب إليها قاسم الصياد. وأنا استطع أن أذهب إلى هذه النور التي يلعب بها سيدنا كل صباح لقرأ القرآن؛ ويشرب فيها القهوة، ويجذب أهلها أطراف الحديث... ثم أذهب معه إلى الكتاب الذي سيتهي إليه سيدنا حين يرتفع المصحف وتوشك الشمس أن تزول. وأنا استطع أن أترك قاسماً يشتري في السوق ما يشاء، وأن أترك سيدنا يطوف بالدور ويهني إلى الكتاب، وأن أقيم في الدار لا أبرحها، وإلّا أتبع السمكة حيث نقلت من الفتنة واستقرت في مكانها من المطبخ بين الفرن وهذا الصف الطويل من الكوراثين التي تختلف سعة وضيقاً، وأوتهاً واتخافاً...»^(٤٠)

ثم لا يلبث طه حسين أن ينفذ متجهاً القارئ، وكان القارئ هو الذي طرح عليه هذه الاختيارات، أو أنه قد قسماً إليه بناء على اختياره، فإذا به يترك كل هذه الأمكنة إلى مكان آخر يوتره على غيره، لأنه المكان الذي يكون بينه وبين البطل علاقة متبادلة، فهو شريك له في شقائه ويومه، وفرجه وأمله. يقول:

«ولكنني إن أقيم في الدار، وإن أتبع قاسماً، وإن أتبع سيدنا، وإنما سأخرج من الدار وسأنتقل إلى الشمال، فأسمى حيناً ثم أنترف إلى الشمال مرة أخرى، فأسمى قليلاً، ثم أنترف إلى بين فاضلي أمامى غطوات، ثم أجد في أقصى هذه الحارة الحاضرة حجرة حصرية قد اتخذت من الطين، لا من الحجارة ولا من الطوب الأحمر ولا من اللبن، وإنما اتخذت من الطين الذي سويت قطع منه تسوية ما، وضط بها شيء من القش والطين، وكرص بعضها إلى بعض، حتى ارتفعت في الجو ارتفاعاً ما، وأسطحت بأقطة متشكلة من الأرض، ثم ألقى عليها شيء من سقف النخل فأصبح لها سقفاً من الأرض، ثم تصب في ررجتها لوح ضيق قليل الطول من خشب رقيق فأصبح لها باباً، فهذا البيت هو الذي أوتره على السوق، وما يعرض فيها من السلع، وما يدار فيها من التجارة، وعلى الدور وما يكون فيها من حديث، وعلى الكتاب وما يكون فيه من جد ولعب، ومن سلاطنة ومكر، أوتر هذا البيت الحفيري لأن

أما عندما يجلب الكاتب إلى أن يوقف حركة الزمن ليعايش الأشياء في امتداداتها المكانية ، وعلاقتها بالأشياء الأخرى المتجاورة وغير المتجاورة من ناحية ، ثم يتوقف الكاتب النفس من ناحية أخرى ، فإنتنا عندئذ نتحدث عن حس الكاتب للمكان ، وعن العلاقات النفسية العميقة التي تربطه . كما يجوز لنا أن نتحدث عن معانيه للامتداد المكان الذي يدفعه لأن يرى الشيء الواحد كمرکرا في مكانين مختلفين إذا ما لحس بجدي التطابق بين هذا الشيء ونظيره ، أو أن يرى الشيء الواحد في زمانين مختلفين أو أزمنة مختلفة ، على نحو ما كان طه حسين يرى حجرته في الريف ، ثم يراها وهو في الأزهر ، ويراهما وهو في حجرته في باريس . ويتساوى في هذا أن تكون الرؤية حسية أو خيالية . وفي كل هذه الأحوال نتحدث عن حدة إيقاع المكان في نفس الكاتب ، أو عن حس الكاتب العميق للمكان . ولا يتم هذا إلا إذا توارى الإحساس بتدفق الزمن .

ولقد ذاب طه حسين على أن يوقف حركة الزمن مدة يعيش في المكان ، ولينتقل إلينا كل ما يحدث بداخله من تفاعلات إزاء حسه بهذا المكان أوذاك .

لقد صنع هذا عندما استوقفنا معه لينقل إلينا صراعه مع المكان في طفولته في القرية ، وفي صباه في الأزهر ، وفي شبابه في باريس . وصنع هذا مع شهرار ، ليجعلها تعيش تجربة صراع الإنسان مع المكان على نحو آخر ، وصنع هذا في قصصه الأخرى ، حيث جعل شخصوصا تعيش حسية المكان ، وفي حالة تفاعل تام معه .

حقا إننا نحس بحركة الزمن في الوقت نفسه ، فكل شيء لا يتحدد هوته إلا إذا انتسب إلى زمن محدد . ولكن حركة الزمن عند طه حسين لا تنبع من ملاحظته للأحداث والتركيز عليها بقدر ما تنبع من حركة داخله بين ما قبل الوعي والوعي واللاوعي . ويتضح هذا كل الوضوح في « الأيام » ، لمرحلة ما قبل الوعي في أبهى تمثّل الخلفية التي اختزن فيها إحساسه بالأشياء ، دون أن تحدد هويتها ، أو يحدد التركيز عليها بهدف اكتشاف كتبها . وبمثل هذه المرحلة عند طه حسين المرحلة السابقة على إدراكه الوعي بآسأته يفقد بصره . ولهذا فإن طه حسين لا يبدأ الأيام بهذه المرحلة ، بل إنه لا يذكر لها تاريخا محددا ، وإنما يبدأ من اللحظة التي كنف فيها بصره .

حتى إذا وصل إلى مرحلة الوعي بذاته إثر هذا الحادث العرضي ، تبدأ علاقته بالمكان تتحدد ، وعندئذ يطفو على السطح كل ما كان مختزنا دون تحديد في مرحلة ما قبل الوعي ليعين على تحديد ما يتركز عليه الوعي .

على إن التركيز على الأشياء لا يكون مقصودا في حد ذاته ، بل يكون بدافع القوة الثالثة التي تشارك الأولى في غموضها وحركتها الضبابية ، ولكنها تتميز عنها بعمقها وقوتها ، لأنها تُمدّ منبع الإرفة والرغبة والإصرار على تحديد الهدف ؛ وتلك هي قوة اللاوعي .

وبدافع هذه القوة يتولد التركيز على الأشياء وعلى الأماكن التي يعيشها الكاتب يورصفها عواطف تحول دون الحركة الحرة . وبدافع هذه القوة يكون الإصرار على الانتصار على هذه العوائق ، وصولا إلى الهدف المنشود . ولا يتم هذا إلا إذا ترك وراء ظهره كل ما تمثل

« وأثبتت معها على بيت من بيوت الريف ، هذه التي يظهر فيها الزمان » . يحس أهلها سمة العيش ، ولكبهم على ذلك لا يأخذون حين ترف الخداحة إلا بالأسرعة وأهونه ، يحفظون بما ألفوا من هذه الجبهة الربيعية التي لا ذلة فيها ولا رقة ولا فتان في إرضاء الذوق ، والتي تحده الأنظام وتفر منه ، وتري في التنسيق والترتيب تكلفا وزيادا في شبر الدنيا ولا حاجة إليها . بيت من هذه البيوت التي لا يتكدس بداخلها الداخل حتى يحس أن أهلها ميسورون ولكبهم من دون كتب يقال ؛ فالتأخر كثير ولكنه مهمل مضطرب ، لم ينسق ولم يبيت ، وإنما حل إلى الدار ثم استقر فيها كما استطاع أن يستقر . والفرق فيها ملني أو كالمفني بين حجرات الاستقبال للسيدات وحجرات الاستقبال للسادة ، بل بين حجرات الاستقبال وحجرات الطعام ، إما يستقبل أهل الدار حيث توجد المقاعد والكراس ، ويأكل أهل الدار حيث يتفق لهم أن يأكلوا ، إلا أن يفرقهم طارق ، أو يلهم بهم ضيف ، فيكون الطعام حيث يكون الاستقبال ، ثم يكون نوم الطارق أو الضيف حيث يكون الطعام والاستقبال أيضا

والفرق ملني أو كالمفني بين من في الدار من الناس وما في الدار من الحيوان على اختلافه ، فالذجاج مطلق يهضي حيث يشاء ، ويستقر هنا ثم يستقر هناك ، حاملا معه أقداره وآثاره ، ولا يحس منه إلا حجرة أو حجرتان ، ولا تحسبان إلا في مشقة وتكلف للجهد . وقد لا يكون أهل الدار ، إذا اشتد القيظ ، أن يتفقا مساهم تحت السياره قريبا من البيرة أو الجموسة أو ما إليها ، يطبلون النسيم حيث يحلونه ، ولا يتكلمون في ذلك ولا يتصنعون ، ولا يمحنون في مخالطة الحيوان حرجا ولا أنقى . (٧٦) .

(٧٧)

●● ونعود في نهاية المقال لتسلسل : وهل يمكن الفصل بين الزمان والمكان بحيث يكون هناك من الكتاب من هو معنى بالزمان وحده ، ومن هو معنى بالمكان وحده ؟

الواقع أن الزمان والمكان متداخلان بحيث يستحيل الفصل بينهما ؛ فلا مكان بدون زمان ، ولا زمان بدون مكان . ومع ذلك فإن تجربة الإنسان مع الزمان أو المكان تعتمد ، إلى حد كبير ، على ميل الحس الإنساني نحو الزمان أو المكان ؛ فإذا كان الإنسان أكثر ميلا لإخضاع سريان الأحداث لتجربة النفسية ، وإذا كان أكثر ميلا لمراقبة الأشياء في حركة الزمن المستمرة ، راصدا احتفاظها بهويتها أو تحولها إلى أي شكل من الأشكال (وهو في كل هذا يربط المسافة الزمنية التي تقع بين نقاط التكيف والتحول) ، فإننا عندئذ نتحدث من الحس الزماني عند الكاتب ؛ بمعنى أن الكاتب واقع تحت ضغط الإحساس بالزمن . والزمن في هذه الحالة إما أن يصور على أنه تيار مائي متدفق ، يجري أمامه كل شيء أو يصور على أنه الحاضر الدائم الذي يستدعي الماضي تارة ، والمستقبل تارة أخرى . وسواء عاش الكاتب تجربة الزمن على هذا النحو أوذاك ، فهو لا يعيش تجربة إيفاف الزمن أو تتيته في المكان . وإذا حدث هذا الإيفاف والتبنيث فلأنما يكون على سبيل رصد متغيرات المكان ، أو رصد مقاومة هذا المكان للمتغيرات الزمنية .

لا يلبث أن يتحرك إلى أمام في لحظة تالية . وقد يكتشف الضباب ولكنه لا يلبث أن يشع بالاستبطان المحمى . وأخيراً قد عثر فيه الأشياء ولكنها لا تلبث أن تنتظم ملتفة حول حقيقة إنسانية بل كونيّة هائلة .

لنفسه قيدا يظهر عجزه عن الحركة والانطلاق ، وسعى إلى مكان آخر يعينه على انطلاق الفكرة التي تمد الخطوة الأولى لتأكيد الذات . ومن هنا كان إحساسنا بأن عالم طه حسين ثابت ومتعلق ، وجامد ومتحرك ، وداخلي وخارجي . وهو عالم يسكن لحظة ولكنه



(١) يورى لوفان : مشكلة المكان الفني . تقديم وترجمة سيزا ناسم مجلة ألف ،

العدد السادس ، ١٩٨٦ ، ص ٨٠ .

(٢) الأهمال الكاملة لطف حسين : دار للكتاب اللبناني . بيروت . القصر المسحور ، مجلد ١٤ القسم الأول ص ١٤ .

(٣) القصر المسحور ص ٦٠ .

(٤) القصر المسحور ص ٣٨ .

(٥) القصر المسحور ص ٩٧ .

(٦) القصر المسحور ص ٩٨ .

(٧) القصر المسحور ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

(٨) القصر المسحور ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

(٩) الأهمال المجلد الأول ص ٧ .

(١٠) الأهمال ص ٨ .

(١١) الأهمال ص ٨ .

(١٢) الأهمال ص ٩ .

(١٣) الأهمال ص ٩ .

(١٤) المجلد ١٤ القسم الثامن ص ٣٢٠ .

(١٥) الأهمال ص ٩٨ .

(١٦) الأهمال ص ١١ ، ١٢ .

(١٧) الأهمال ص ١١ .

(١٨) الأهمال ص ١٦ .

(١٩) الأهمال ص ١٥١ .

(٢٠) الأهمال ص ١٦٧ - ١٦٩ .

(٢١) الأهمال ص ١٩٧ .

(٢٢) الأهمال ص ١٥٣ .

(٢٣) الأهمال ص ١٧٠ .

(٢٤) الأهمال ص ٣٨٥ .

(٢٥) الأهمال ص ٥٣١ .

(٢٦) الأهمال ص ٥٣٩ .

(٢٧) الأهمال ص ٥٩٤ .

(٢٨) الأهمال ص ٥٩٦ - ٥٩٧ .

(٢٩) أحلام شهرزاد المجلد ١٤ ص ٢٢٠ .

(٣٠) أحلام شهرزاد ص ٥٢١ ، ٥٢٢ .

(٣١) أحلام شهرزاد ص ٥١٥ .

(٣٢) أحلام شهرزاد ص ٥٧٦ .

(٣٣) أحلام شهرزاد ص ٥٥٨ .

Ivo Vidan: Time Sequence in Spatial Fiction

مقال في كتاب The Theory of Fiction

ed. Michael Hoffmann and Patrick Murphy, 1988,

p. 454.

(٣٥) مجلد ١٣ ص ١٤٦ .

(٣٦) مجلد ١٢ ص ٧٩٧ .

(٣٧) نفسه .

(٣٨) مجلد ١٣ ص ١٦٠ .

(٣٩) مجلد ١٣ ص ٢٢٣ .

طه حسين والأدب الألماني

مصطفى ماهر

الحديث عن طه حسين لا يمكن إلا أن يتسع إلى ما لا حدود له ، كما لا يمكن للبحث عن فكر طه حسين المبدع المثير إلا أن يتشعب في اتجاهات كثيرة يصعب حصرها ؛ فقد عاش عمرًا مديدًا مليئًا بالنشاط ، وترك بصماته على جوانب عدة من جوانب حياتنا الثقافية . ولقد ظهرت حتى الآن ، وسوف تظهر في المستقبل ، دراسات عامة ، ودراسات نوعية ، تعالج هذا الطرف أو ذاك من عالم طه حسين الفسيح . ويصح أن نذكر في هذا المقام - على سبيل التذكير - مجموعة المقالات التي صدرت في حياة طه حسين عن دار الهلال بعنوان « طه حسين كما يراه كتاب عصره »^(١) التي استلهمها محمود تيمور بقوله : « أستاذنا طه حسين تتبلور فيه أركى صفحات النهضة العربية الحديثة ، من دعوات ونهضات في الوطنية والسياسة ، وفي العلم والدين ، وفي الثقافة والأدب ؛ فهو خلاصة مركزة لأعلام تلك النهضة : مصطفى كامل ، ومحمد عبده ، وقاسم أمين ، وسعد زغلول ، ولطفى السيد ، وأشباههم القليلين ، أولئك الذين أوقدوا نار الثورة ، وأضاموا مشار الحرية ، وحملوا لواء التقدم والتطور ... وهو بذلك أعرف المعارف بين الشخصيات البارزة في عصرنا الحاضر ... » .

يوضح التلاحم الثقافي الخصب بين الأمم ، بعد أن « ألغيت المسافات أو كادت تلغى » ... « وأصبح الفيلسوف أو الأديب أو العالم ، لا يكاد يخرج كتابه للناس في بلده الذي يعيش فيه ، حتى ينتشر هذا الكتاب في أطراف الأرض » فهو يدرس ويلخص ويترجم ويشرح ويتأقش في البلاد الأجنبية ، وإذا هو يحدث آثارًا مختلفة في البلاد والبيئات المختلفة ، وإذا آثاره تمنع في التغلغل ، وتعمق في حياة الشعوب - كل ذلك ولم يعض على ظهور الكتاب عام أو بعض عام - وإذا أصداء هذا الكتاب المختلفة تتجاوب في أقطار الأرض ، وترتد إلى حيث ظهر الكتاب ... » « والخلاصة أنه لم يبق أمل في أن تنحصر قيادة الفكر في مؤثر بعينه ، ولا في شعب بعينه ... »^(٢) فإذا انتقلنا إلى « مستقبل الثقافة في مصر »^(٣) وجدنا لديه إيمانيًا بانتها مصر إلى ثقافات منطقة البحر المتوسط وأوروبا من خلفها ، ودعوة صريحة إلى الاتصال بثقافات الأمم الأوروبية الناجية كلها ، والاهتمام بلغاتها ، فلا يجوز الاقتصاد على الفرنسية والإنجليزية ، بل ينبغي توسيع الدائرة لتشمل الألمانية والإيطالية وغيرها . ولقد

وإذا كنا نحاول في هذه الدراسة أن نصور علاقة طه حسين بالأدب الألماني ، أو على الأحرى نعرض بعض اهتماماته الأساسية بالأدب الألماني ، في إطار الأدب المقارن ودراسات التفاعل والتداخل الثقافي ، فإننا نتصور اهتمامات طه حسين هذه بموضوعها جزءًا من فلسفته الثقافية في مجموعها . وإذا صبح أنه كان ، بعد الثقافة العربية وثقافات العالم القديم ، أقرب إلى الثقافة الفرنسية ، بحكم اللغة ، عما عداها من ثقافات أوروبا ، فإنه كان حريصًا كذلك على تأكيد صفة التكمّل في الثقافة الإنسانية التي تضم في جنباتها الثقافات المختلفة ، لا كما تضم الشتات المتناثر بل الرواسج المتألفة . فهو يتحدث - على سبيل المثال - في مقدمة « قادة الفكر »^(٤) وقد جمع فصوله المتفرقة عام ١٩٢٩ في كتاب ، عن الحياة العقلية لأمة من الأمم ، مشيرًا إلى أثر الفرد والجماعة في تكوينها ، ثم يردف منها إلى تأثيرها على الإنسانية إلى اليوم وإلى غد وإلى آخر الدهر . - وهو يتحدث حديث العلم في جلة واحدة عن سقراط وأفلاطون وديكارت وجان جاك روسو وكاظم وأوجست كونت ومبشر . ولا يفوته في ختام الكتاب أن

الحياة العلمية والفنية للعالم الحديث أشد تأثير . وما كان لهذا الشعب أن يجعل كتاباً كآلام فرتر ، قد عرفه الناس جميعاً في أوروبا فأحبوه وكلفوا به ، حتى إنك لا ترى في ولا فتاة في السادسة عشرة من العمر إلا قرأه .. وقرأه ، وحاول أن يفهم معانيه ، ويتأسي بما فيه وإذا كان طه حسين قد اشترط أن يكون الكتاب الذي يختار للترجمة مناسباً لاستعداد الشعب وحاجته ومزاجه ، ومفيداً ورائعاً ومعيناً على إصلاح الحال وتقويم العوجاج ، ومؤيداً على التطور والانتقال ، فإنه يطبق هذا الشرط على الكتاب الذي ترجمه محمد حسن الزيات « آلام فرتر » ، فيبين أولاً أنه من حرد الأدب الإنساني الباقية ، التي أنشئت لتبقى أبدي الدهر ، وبين ثانياً أنه يمثل الحياة النفسية للشباب في طور من أطوارها ؛ وبين ثالثاً أنه يضع مثلاً من الفضيلة « . . . الإيثار والتضحية . . . والولاء للأصدقاء والوفاء للأحباب . . . » ، ويحض عليها ؛ وبين رابعاً أنه عمل ممتاز بالبعد عن التكلف والتصنع ، ويعبر عن طبيعة المؤلف وفطرته ، ومن ثم عن طبيعة الإنسان وفطرته ؛ وبين خامساً أن العصر الذي يمثلته كتاب « آلام فرتر » - عصر العاصفة والانفداع^(١٧) في سبعينيات وثمانينات القرن الثامن عشر- يشبه « العصر الذي نسلكه » - العقدين الثامن والثالث من القرن العشرين - عصر العبور من الأساليب المتقيدة والآراء البالية إلى أساليب جديدة وآراء جديدة . وعلى طه حسين بالآراء البالية والآراء الجديدة تلك التي تمس النواحي الاجتماعية والسياسية بصفة خاصة .

وهكذا لم يكن اعتماد طه حسين « بالأم فرتر » دعوة إلى الإغتراف من مميزات الثقافة الإنسانية والاتصال بها اتصالاً رقيقاً فحسب ، بل هو في الوقت نفسه دعوة إلى النظر في النفس ، والتعلم ؛ دعوة إلى التوير الذي كان طه حسين إماماً له . ولهذا يقف طه حسين طويلاً عند القيمة التجديدية الشاملة لترجمة هذه الدرلة الألمانية . وهو يوضح المبدأ على مشيراً إلى ما يفعله القراء في الأمم الحية : « القراءة والقراءة ومحاولة فهم المعاني والتأسي بما فيها » . ثم يوضح الهدف : التخلص من الأساليب المتقيدة ، وأهم منها التخلص من الآراء البالية التي كان الناس يرددونها في كل ما يقولون ، حتى كأن حياتهم العقلية والفنية لم تكن إلا صورة وفق الأصل حيلة من سيقهم من الكتاب والشعراء . مع تغير الأحوال الاجتماعية والسياسية ، واستحالة النظرات العلمية والفنية .

ويعود طه حسين إلى السمة العامة التي اتسمت بها دعوة التجديد في القرن الثامن عشر في أوروبا ؛ فلم تكن دعوة التجديد مقصورة على ألمانيا وحدها ، بل كانت النفوس والمقول في فرنسا وإنجلترا وغيرها تتحرك بها . وهو يشير بصفة خاصة إلى « جان جاك روسو » الذي نادى باقتفاء أثر الطبيعة في كل شيء ، في النظم والنثر ، بل في أنظمة الحياة الاجتماعية والسياسية ، وكيف خلقت حركة التجديد - التي سميت في ألمانيا باسم حركة « العاصفة والانفداع » - علاقة جديدة بآثار هوميروس وشكسبير . أما ما يذكره طه حسين عن بيرون فلا ملام في به .

حقق طه حسين تصوره هذا عندما أعاد في عام ١٩٥١ ملزمة الألسن إلى الحياة (كلية الألسن بجامعة عين شمس الآن) وفيها قسم للغة الألمانية لم يتوقف عن التطور منذ ذلك الحين^(١٨) . وإذا كانت الأقسام المتخصصة في اللغة والأدب الألمانية قد تزايدت في السنوات الأخيرة ، وإذا كانت المدارس الثانوية تدرس اللغة الألمانية لمتدريه من لغات أوروبية ثانية ، فالفضل الأول في ذلك كله يرجع إلى طه حسين .

ولقد تناول طه حسين بالدراسة أدبيين ألمانين ، يمثل أحدهما في أعماله الوفيرة عدداً من المصور الأدبية المهمة : من عصر « العاصفة والانفداع » وبها الروكوكو إلى عصر الكلاسيكية والرومانتيكية ، ذلكم هو يوهان فولفنج فون جوت ، أديب ألماني الأكبر^(١٩) . ويمثل الآخر أبرز ما في العصر الحديث من غرابية وحيرة وأس ، ذلكم هو لارنيس كافكا^(٢٠) . أما جوته فقد كتب عنه عندما قدم لفرقة « آلام فرتر » التي أنشأها الزيات في عام ١٩٢٠^(٢١) ، ثم عاد لكتب عنه حينما دفع إليه محمد عوض محمد بترجمته للجزء الأول من « مأساة فاوست »^(٢٢) قبل الحرب العالمية الثانية ، ثم كتب عن جوته مرة ثالثة مقدماً ترجمة محمد عوض محمد لفرمن ودوروثي ، التي ظهرت طبعها الأولى في عام ١٩٤٩ .^(٢٣) وفي عام ١٩٤٩ نشرت له اليونسكو دراسة عن جوته والشرق باللغة الفرنسية ، بمناسبة الاحتفال بمرور قرنين على مولد الشاعر الألمان المعروف . ونحن عندما نقرأ هذه الدراسات قراءة متأنية نجدها تتضمن طائفة من الأفكار العامة الأساسية ، التي كان طه حسين يشير بها ويستحث أصحاب العقول الناقدة والليدعة على الإحسان بها والتوسع فيها وتحسينها . كما نجدها - بالإضافة إلى هذا - تمثل أطواراً في اشتغال طه حسين بجوته ، فهو يبدأ في مقاله الأول بالمعمومات ، وينتهي في مقاله الرابع - وبينه وبين الأول ثلاثون سنة - إلى التدقيق في التفاصيل .

أما مقدمة آلام فرتر فتقرأ فيها من أفكار طه حسين العامة ما يؤكد فيه حاجتنا إلى الترجمة لنصرف ما نجهل من « نظم السياسة والاجتماع » ، ومن مناهج البحث والتفكير « لدى الأمم الأخرى التي لم نعد نستطيع أن نتفصل عنها ، وما يدعوه في أن تكون الكتب التي تختار للترجمة مناسبة لاستعداد الشعب وحاجته ومزاجه ، عبققة له النفع والفائدة ، « بحيث يصلح من حاله ، ويعوم من حوجه ، ويعينه على التطور والانتقال » ، كذلك نقرأ من أفكار طه حسين العامة تصوره لعمل الترجمة : « فإن الناقل ليس حرياً أن يحسن اللغة العربية التي ينقل إليها ، واللغة الأجنبية التي ينقل عنها فحسب ، بل هو عليه أن يحسن الفن الذي ينقل إحساناً تاماً ، ويشترط أن الناقل أن يكون عالماً بموضوع الترجمة ، قادراً على أن يقوم مقام المؤلف الأول ، فيشرح عليه ، ويحسن بحسه ، ويرى الأشياء بتلك العين التي رأى بها المؤلف ، ويصفها بهذا اللسان الذي وصفها »^(٢٤)

أما أهمية جوته على وجه العموم ، وأهمية « آلام فرتر » على وجه الخصوص - فيعرض لها طه حسين في إطار إيمانه بالثقافة الإنسانية : فما كان لشعب يميل نفسه ، ويريد أن يعد بين الأمم الحية ، أن يجعل شاعراً فيلسوفاً كجوت (جوت) ، قد أثر نبوغه الفني والفلسفي في

من الأدب العربي ، وحاول أن يترجم إلى الآلاتية أو ترجم بالفعل القصيدة المشهورة :

إن بالشعب الذي عند سلع
لنقتيلاً دمه ما يسلع

ولم تكن اللغات وأدبها تلهي جوته عن العلم ، والجذ في تحصيله والإيمان فيه ؛ فقد كان يعنى إلى آخر أيامه بالعلوم الطبيعية عناية لا تعدلها إلا عنايته بالأدب والفنون والفلسفة . ولا يكتفى طه حسين بهذه الصورة الموجزة الرائعة التي يرسمها لجوته ، والتي يقربه بها إلى الغاربي العربي^(١٤) ، مبينا أن له الشاعر الألمان كان على علم بالشرق ، وبالشرق العربي على وجه الخصوص ، وأنه تعمق الأدب العربي ففرع المعتقدات وترجم شيئا منها ، كذلك لا يكتفى بتوجيه الدعوة المستمرة إلى الأدباء والشايد أن يتفقا إلى هذا الفكر الألمان العظيم في السعي إلى العلم بأوسع معانيه ، بل يضيف إلى الصورة عناصر تكملية مهمة ، تشتمل على أعمال جوته المنوعة ؛ فهو منشئ «فاوست الأول ، وفاوست الثاني ، وفترس ، والقصص التمثيلية ، والمقطوعات الغنائية ، والمقالات العلمية ، وهو إلى هذا وفاء لا يفتنى على الغاربي حاسته بجوته وحيه له وإصجاب به بغير حدود ؛ فهو كليل الأمل ، وهو الذي «بلغ أوج العظمة ، وهو الذي فرضت عظمتها على الإنسانية المعاصرة الحساسة أن تحبه ، وتسمى إليه ، وتجد في فهمه والوصول إلى دخيلة نفسه والظهور على عظمتها وسر تقوله » . وهنا يتضح العنصر السيكلوجي ؛ فطه حسين يكاد يقول إنه يحس نفسه في جوته ، أوربيد أن يكون مثله .

ومن البديهي أن طه حسين لا يسترسل في عرض معلومات مكروعة أو معالجة مدرسية لحياة جوته وأفكاره ، بل يختار مجموعة من موضوعاته الأساسية المتصلة بفاوست اتصالاً مباشراً أو غير مباشر فيتحدث عنها . من هذه الموضوعات بطبيعة الحال موضوع الترجمة بوصفه مطلباً ملحا وأساساً للتطور المنشود ، ولوضوع الوحدة الثقافية أو عالمية الثقافة . فهو حرص على تأكيد أن مأساة فاوست التي يسميها « قصة » ؛ قد ترجمت إلى اللغات الأوروبية كلها ؛ فالعمل العظيم ينتسب إلى أمة من الأمم أولة من اللغات ، ولكنه لبنة في بنان الثقافة الإنسانية في مجموعها . ويوضح طه حسين مفهومه هذا معتمداً على النموذج الألمان الفلز ، فيبين أن « فاوست » كما كتبها جوته تمثل حلقة في سلسلة التطور الثقافي الإنساني ، ويمكن للباحث في مصدرها أن يصل إلى إصمات بعيدة في التاريخ تقسم عناصر أساسية وبنانات تمهيدية ، ولكن طه حسين يكتفى بما يسميه بالمصدر المظاهر : « المصدر المظاهر لهذه القصة هو أسطورة الدكتور فوست ، التي كانت شائعة في أواخر القرون الوسطى وأوائل العصر الحديث ، والتي تناوفا بعض الكتاب الإنجليز والألمان فكتبوا فيها كتباً مختلفة . . . هي إذن مادة فكرية اهتم بها الإنجليز والألمان في البداية ، ثم انتسب إليها روافد فكرية من اتجاهات كثيرة يشير طه حسين من بينها إلى أفكار فولتير ولا ييتيس ، ثم ينتهي إلى الفكر الإسلامي فيربط بين مادة فاوست وبينه وبخاصة الصيغة الإسلامية

وينتقل طه حسين بعد ذلك إلى قصة « آلام فترس » فيعرضها معتمداً على مصادر الفرنسية التي تظهر أوضاع الظهور في كتابة الأساه الأعلام ؛ وهي مصادر وافية إلى حد كبير ، نرى فيها مثلاً مجموعة الرسائل التي نشرها للناس رابع أولاد (شارلوت) و(كستر) في منتصف القرن التاسع عشر . وهو يعالج في إيجاز العلاقة بين القصة من حيث هي قصة ، والقصة كما عاشها جوته ، وكيف جعل جوته القصة تنتهي بانتحار البطل ، قياساً على حادثة أبيي فيها عاشق من قنصار قصة غرامه اليائسة بلوت المتعمد . ويعود طه حسين إلى المضمون الأخلاقي لآلام فترس ، التي قال عنها من قبل إنها تدعو إلى المثل العليا ، فيفسر موجة الانتحار التي تبعت ظهور الرواية في عام ١٧٧٤ بالطرف الاجتماعي آنذاك ، ويخلص إلى أن الكتاب « لم يبق له . . إلا أثره النافع » .

أما مشكلة الترجمة عن الفرنسية ، لا عن اللغة الأصلية ، فلا يتعرض لها طه حسين بما يذكي صديقه الزيات . إنه يشير إلى أن المترجم لم يقل هذا الكتاب من لغة الأولى . . . ولكنه « استطاع مع ذلك أن يخرج لنا منه صورة صحيحة واثقة » . لقد أخرج الزيات إذن (صورة) من الأصل وصفها طه حسين بأنها صحيحة واثقة ، فليس من شك في أن أسلوب الزيات الريع يضي على العمل قيمة قد تخفف من أثر الأخطاء الكثيرة التي يمكن أن تنصور أنها تنجم عن النقل غير المباشر ؛ وهو أمر نوفر له دراسته أحد الباحثين الشباب من تلاميذنا .^(١٥)

وقد بدأ طه حسين في المقدمة التي أملاها لتنتشر في صدر ترجمة محمد عزمي محمد للجزء الأول من مأساة فاوست كأنه يستأنف حديثه الذي بدأه وهو يقدم لآلام فترس ؛ فهو يكتب بصريح العبارة : « ولست أدري أبداً كم الناس أتى قدمت إليهم منذ سنين ترجمه صديقي الزيات لآلام فترس . . » ، ويعيد ما ذكره فيها من أفكار عامة أساسية . ولا يعنى في هذا المقام كثيراً ما يكرهه من مدح لصديقه المترجم ، بقدر ما يعنى حرصه على تقديم الأدب الألمان للغاربي العربي ، وتقريبه إلى ذات نفسه . وحرصه على أن يكون للعمل المترجم دوره الاجتماعي والسياسي إلى جانب دوره الثقافي والتعليمي . وكان بعض المترجمين قد قدموا من قبل ترجمات عن الآلاتية ، إلا أنها كانت تقتصر إلى هذا الخط الواضح الذي رسمه طه حسين وأصر عليه ؛ فهو يجب أن يكون الدخول إلى الأدب الألمان والفكر الألمان عن طريق شخصية بارزة ؛ تجمع في ذاتها خصائص هذا الأدب وهذا الفكر ، وتتيح فيها بعد للمترجم والدارسين سبلاً توصل إلى العصور المختلفة والأعمال التي تمثلها والأدباء الذين صنعوها . وهذا سبب من أسباب اهتمامه بجوته بصفة خاصة . وطه حسين يعرف جوته حق المعرفة ، ويعين نقدياً : « . . . فقد كان هذا الشاعر على ألبانته طمعة مسرفاً في الطموح إلى ما لا يعلم ؛ يحسن لغات أجنبية ، ويلم بلغات أخرى ، ويحاول أن ينشد إلى لباب هذه اللغات وألحانها الفنية والأدبية ، لا تصرفه اللغات الجديدة عن اللغات القديمة ، ولا تلهيه لغات الغرب عن لغات الشرق ؛ فقد اتصل بالمشترقيين وقرأ أصواراً

المعروفة وليس في الإمكان أبداً مما كان ، ولا فتوته الإشارة إلى العلاقة بين أجزاء من فلوست وأجزاء من التوراة . وعلى الرغم من أن قالب الدراسة - أعني المقدمة - لا يتيح للكاتب بصفة عامة دخولاً في تفصيلات كثيرة ، فإن طه حسين يمسك في وضح وخيوط موضوعه ، وهو يتحدث عن قصة كاتليد للفلوستر بصفة خاصة ، وعن أسلوب النقد الساخر بغير هدف ، الذى عرف به فلوستر ، وأسلوب النقد الساخر المرنى المنحرف إلى هدف ومثل أعلى كما عالجته جوته .

وهكذا يصل طه حسين إلى هدفه ، ويوضح كل الموضوع كيف تألفت الثقافات لتتصنع العمل الأدبى الممتاز ، وهو تأليف بضم المصور المختلفة ، ويضم الأمم المختلفة ، ويضم في الوقت نفسه حلة الثقافة أيضاً . ويدلل طه حسين على نظريته هذه فيتحدث عن ترجمة الشاعر الفرنسى المعروف جبرار دى ترغفال لفلوست ، وكيف أن جوته أسحبها ، وكأنما وجد فيها شاهداً على الانتشار العالمى للعمل الجيد ، شاهداً على عالمية الثقافة ، قبل أن يجد فيها تكراراً خاصاً له .

كذلك لا يفوت طه حسين - وهو يعلق على فلوست - أن يعلم الجبل أن الفنون والعلوم والمذاهب الفلسفية تألفت فيما بينها ، وأن العمل الأدبى من نوع فلوست يثرى المسرح والموسيقى والفلسفة ، فهذه أساسة فلوست . . . قد مثلت في الملاحب ، وفتحت في دور الموسيقى . لحبا كبار الموسيقيين في أوروبا المتحضرة ، ثم انبسطت أصغتها حتى عبرت الآثار الأدبية المختلفة ، وتجاوزتها إلى الفلسفة ، فليس هناك أدب من أدباء القرن الماضى ، ولا من أدباء القرن الماضى ، ولا من أدباء هذا العصر ، إلا تأثر بفلوست ، وليس هناك فيلسوف إلا تأثر بفلوست - قليلاً أو كثيراً - في فلسفته ، ولا سيما بفلوست الشائى ، الذى هو إلى الفلسفة أقرب منه إلى الأدب والبيان .

وإذا كانت دعوة طه حسين الكبرى دعوة إلى إعمال الفكر فلا بد أنه كان سعيداً وهو يحنّ مقدمته بكلمة مدام دى استال : « إن هذه القصة تشطرك إلى أن تفكر في كل شيء ، إلى أن تفكر في أمر آخر فوق كل شيء » .

لم يكن إعجاب طه حسين بجوته يفتت عند حد . ولقد عبر عن هذا الإعجاب أوضح تعبير في مقدمته لمرن ودورتيه ، تلك القصة الشعرية القصيرة التى ترجمها منصور فهمى في عام ١٩٣٢ ثم ترجمها محمد عوض محمد ونشرها في عام ١٩٤٩ .^(١٥) فهو يكتب مثلاً : « وليس من الأشياء اليسيرة ولا القليلة الخطر ، أن يفتتكت الله جلّه التمتع ، تمتع التعريف بجوته وتقليده ، وتقديم شيء من آثاره الخالدة إلى أجيال الشرق العربى على اختلافها » ولقد وصفه من قبل بالعظمة ، وهو هنا يزيله تعظيلاً فيقول تارة : ولكن جوته ليس رجلاً مثلك ومثل ، وإنما هو رجل نائبة قد تارة أخرى يقول : « . . . بعد أن مضت الأعوام بخصيصته الفردية والوطنية وجعلته رجلاً إنسانياً عالمياً فوق الفرد ، وفوق الأمة الألمانية التى أنجبته ، وفوق العصر الذى عاش فيه ، بل فوق المصور جميعاً . وإعجاب طه حسين بجوته يقوم على الحب والألفة : « لقد كنت ومازلت أشعر وأنا أقدم هذا الشاعر الفيلسوف العظيم إلى أهل الشرق أن أسقطه في دارى وأقدم إليه من

ألوان التضييف والإكرام ما أقدر عليه وهو ما أهل لأضماؤه » . ويذكر طه حسين في ختام المقدمة أنه اتفق مع صديقه « عوض » على الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة جوته بما يستطيعان ، فيخرج أحدهما مرة من دره ويقدمها الأخرى إلى الفراء ، وأيسف لأحدهما لم يستطيعا مشاركة العالم في هذا الاحتفال في موعده - أى في عام ١٩٣٢ - « . . . ويحتفل العالم بمرور مائة عام على وفاة جوته ، ونفكر نحن في هذا الاحتفال ، ثم يقبل بيتنا ويبيت » . وقد بين لنا أن نأخذ طه حسين أنه لم يته بالعقاد الذى أخرج في عام ١٩٣٢ رسالة تذكارية باسم « تذكاري جوتى » ، شارك فيها في الاحتفال العالمى .^(١٦) ولكن هذا موضوع آخر مجاله الحديث عن العلاقة بين طه حسين والعقاد .

طه حسين سعيد وفخور بنجاحه في تقديم جوته إلى الناس ، فقد لقيت آلام فرقت وفلوست من الضيق الدبى الكثير ، وأكب الناس على الكتيبان قراءة ودرسا . وهو في هذه المقدمة الجديفة يثرى شئف القراء بأمر آخرى في حياة جوته وفكره ، ويثرى شعبيته بأمر آخرى وأسياء أخرى في الأدب الألمانى . فهو يتحدث عن الشاعر الألمانى « فوس » وقصته « لوزيه » ، وعن « شيلر »^(١٧) وعلاقته بجوته ، وعن العالم الألمانى « ولف » (فريدريش أوجوست فولف ١٧٥٩ - ١٨٢٤) ، الذى أعلن إلى الناس . . . أن هوميروس ليس كما كان الناس يعتقدون ، هذا الشاعر الإلهى العظيم الذى لا يمارى ولا يبارى ، وإنما هو في أكبر الظن شاعر نائبة قد جواره من غير شك كثير من الشعراء ، فيروا كما يروى ، ويتنوا كما يتن ، ولست أأكرم الخالدة إلهيهم . . . أما جوته نفسه فهذه طه حسين في أكثر من موضع بقصته « تلهلم مايستر » وكأنه يدعو إلى ترجمتها إلى العربية كذلك . وهو يسلط الضوء على موضوعين في أدب جوته ، وفي مرن ودورتيه على وجه الخصوص ، استحقاق أن يفتت عندهما وعلق عليها :

أما الموضوع الأول فهو بساطة الأحادثة التى نسج جوته حولها القصة ، وبساطة المبالغة ، وكيف استحالته هذه البساطة بين يدى جوته إلى « آية فنية » : « تتجدد هذه البراعة في تصوير أشخاص

القصة بما لهم من حياة وشعور وذكاء وخلق ما تجد عند الألمان ، ومن صفات أخرى تجدها في الناس جميعاً ، بما تجرى به ألسنتهم من حديث ساخج ولكنه خصب كأعصب ما يكون الحديث ، فيه تصوير لحياة الطبقات الوسطى في المدن ، وفيه تجلية هذه الحكمة الرائعة التى تسير على حياة الناس منها تختلف الأجيال والأزمان » .

وأما الموضوع الآخر فهو عبارة جوته لومير ، فلم يكن هدف جوته محاكاة هومير وإنشاء عمل من الشعر الحماسى ، فلذلك شيء لم يكن يناسب أذواق الناس في عصر جوته ، وإنما سعى جوته إلى إبداع قصة شعرية عصريه لها روح قصص هومير ، فانخذ القصة البسيطة ، والأسلوب الساخج ، والحكمة السالرة - وجعل من التوراة الفرنسية إطاراً ، كما جعل لومير حرب طروادة لشعره إطاراً ، وطوّع الوزن السداسى الذى لم يالقه الألمان ، ولم تستعمل له اللغة الألمانية . وهو على أية حال لا يخفى اهتمامه بالطرف الاجتماعى والسياسى التى ينبغى أن تشير ، وأن يعمل الفكر المنقول بذاك على تغييرها .

ويقفط طه حسين طويلاً عند رأى جوته في الإيمان أولاً وفي الإسلام بعد ذلك^(١٩) . أما الإيمان فينقل طه حسين عبارة جوته تقول : « يقوم تاريخ العالم والبشر على موضوع وحيد جوهري ، موضوع تنضوي تحت جناحيه كل الموضوعات الأخرى ، ذلك هو الصراع بين الإيمان والكفر . أما المصور التي يحكمها الإيمان فهي جميعها مصور زاهرة ، عظيمة ، غصيبة ، تقوى ، بشامراً على المعاصرين وعلى الأجيال التالية . وأما المصور التي يحكمها الكفر ، مهبأ كانت أشكالكها ، فإنها لا تفوز إلا بنصر حزين ، وقد تزدهر إلى حين ، ولكن ازدهارها ازدهار زائف ، وهي مصور تصير إلى زوال ، فليس هناك إنسان يحرص على دراسة ما هو هقيم . ومن هنا كان جوته في نظره مؤمناً يدهو للإيمان . ثم هو مسلم على طريقة الأخطل ، الشاعر العربي المسيحي الذي يرى عنه أنه لاق لأحد الخلفاء إنه كان دائماً مسلماً وهو على دينه ، فقد كتب جوته : « إذا كان الإسلام يعني أن يسلم الإنسان أمره لله ، فنحن نعيش ونموت على الإسلام »^(٢٠) . وهكذا كان جوته يقدّر مفاهيم الإيمان والتوكل على الله . يقول : « اليقين والتوكل هما الركنا الحقيقان لكل دينانة سامية ، المحضوع لإرادة أهل تدبر وتصرف ولا نستطيع فهمها لأنها أهل من عقلنا ودكاننا . وهذه نقطة يقوم بين الإسلام والمذهب البروتستنت بشأنها شبه جد كبير » .

ومادام جوته قد دخل بديوانه الشرقي للمؤلف الغربي عالم الآداب الشرقية فقد جعل نفسه بنفسه موضوعاً خصباً للتدلل على النحو الذي مارسه طه حسين . وبلغت نظراً أن طه حسين يطبق عليه تارة مفاهيم الأدب العربي ، والمفاهيم الأوروبية تارة أخرى ، حتى يربطه حق من التدق العلمي الرصين . فهو يقرر أن جوته قد قسم ديوانه إلى أبواب على طريقة الشعراء العرب تماماً ، بل وضع للأبواب المختلفة عناوين عربية أو فارسية ، ولكنه يقرر بذلك أن جوته قد إنشأه هذا الشعر الشرقي ظل يحفظ بشيء من لمانيته ومن أوبريته . ثم ما لبث أن ينكر على جوته أمرين : الجمع بين حاتم وزليخا من ناحية ، والتقصير من جهة أخرى ، في فهم الحمريات في الشعر العربي . لقد سمى جوته نفسه في الديوان « حاتم » ، وأطلق على حبيبته ماريانه لون فيليب اسم زليخا . ويرى طه حسين أن القاريء الشرقي يلقى في ذلك صلعة شديدة ، ويصحح الوقائع التاريخية فيذكر اسم حبيبة حاتم كما ورد في كتب التراث ، ويذكر ما كان من شأن زليخا مع يوسف الصديق .

والحقيقة أن جوته لم يكن ، وهو ينشئ الديوان ، يعتقد أن حبه ماريانه يمكن أن يمد إلى الأذهان أية قصة من قصص الحب القديمة عند العرب كان يعرضها على نغمه ، كل ما في الأمر أنه لم يشأ أن يظل في ديوانه الشرقي حاملاً اسماً لثانياً ، فاختار لنفسه اسم رجل يمثل خصلة أو مجموعة من الخصال العربية الأصلية . وكان الاسم هو اسم حاتم الطائي ، الذي ارتبط بالكرم كما لم يرتبط غيره من الأساطير . كذلك تسمت ماريانه باسم زليخا التي هامت يوسف الصديق ، فقلته حيناً ، وأخلصته له بعد ذلك ، وحكت كتب التراث من أمراء أضياف عرفها

اهتم طه حسين إذن بإبراز هذين الموضوعين ، ولكننا نعود إلى ما قلناه من قبل ، من حرص طه حسين على تأكيد أفكاره الأساسية ومفاهيمه الإطارية ، فنجد هنا أيضاً أمثلة واضحة . فطه حسين لا يخل من تكرار مفهوم الأدب الإنساني الذي يربط بين الأمم والأجيال ، والذي تحمله الترجمات إلى أرجاء العالم المتحضر . ثم هذا هو طه حسين يتهنئ فرصة العلاقة التي أقامها جوته بين قصته والثورة الفرنسية ليحدث حديث المعلم السياسي عن إزالة الفروق السياسية والاجتماعية بين الطبقات ، وعن المساواة بين الناس في الحقوق والواجبات ، وهو حديث فيه شيء من التضخيل ، وفيه توضيح لأثر الثورة الفرنسية على صعود الطبقة الوسطى ، وقيام الاشتراكية على الدعوة إلى سيادة العمال ومن إليهم . « كانت الثورة الفرنسية قد غيرت نظام الطبقات التي تتألف منها الجماعات ، فإزالت الفروق السياسية والاجتماعية ، وصوّت بين الناس في الحقوق والواجبات ، ورفعت من شأن الطبقات الوسطى من أجل المدن ، لأن هذه الطبقات كانت راقية مهية للنبوض بأعياه الحياة العامة ، واحتمال تبعاتها ، والاستمتاع بما فيها من منفعة وقوة وسلطان . أزالته الثورة الفرنسية سلطان الأشراف ، ولكنها لم تنقل إلى الطبقات الدنيا ؛ لأن هذه الطبقات لم تكن مهية للنبوض به ، لاكتفت بنقله إلى الطبقات الوسطى ، وتركت للاشتراكية التمهيد لسيادة العمال ومن إليهم ... »

وتناج لحطه حيناً بمناسبة احتفال اليونسكو بمرور قرنٍ على مولد جوته في عام ١٩٤٩ فرصة نادرة لمشاركة عدد من أدباء العصر ومفكره البارزين ، نذكر منهم كارل بوركهاتر ، وبييتليو كروتشه ، وتوماس مان ، وجول رومان ، ولويبول سنجر – لشاركتهم في تمجيد الأدب الألماني الكبير بمراتب تجمع بين الإعجاب العاطفي والتعمق العلمي .

وإذا كان طه حسين قد تحدث عن جانب من أعمال جوته الروائية في مقدمة « آلام فرتر » ، وعن شيء من أدب جوته التمثيل في مقدمة « فاوست » ، وعن النوع اللحمي في مقدمة « هرن وجوروييه » ، فهو هنا يتجمل بخاصة من جانب من شعره اللثائي ، متمشلاً في « الديوان الشرقي للمؤلف الغربي »^(٢١) . ومن الطبيعي أن يتبع هذا الديوان الفريد طه حسين مجالاً لفتحاً لتأويل على اشتغال جوته بالشرق ، والشرق الغربي الإسلامي بصفة خاصة . ويتبع طه حسين طريق جوته إلى الشرق فيرى أنه بدأ بالكتاب المقدس الذي كان يستطيع قراءته بالعبرية ، ثم بالقرآن الكريم الذي طالعته مترجماً وهو في الثالثة والعشرين من عمره ، وما لبث أن اطلع على الترجمات في ترجمة جوتي ، وجمع معلومات مستفيضة عن الشرق من أدب الرحلات ، ومن كتابات المستشرقين ، حتى عرف ديوان حافظ الشيرازي ، فبدأ يكتب قصائد الديوان الشرقي للمؤلف الغربي على النمط العربي . ويرى طه حسين أن جوته هو أول شاعر أوروبي كتب شعراً على الطريقة الشرقية الخالصة ، ويرى أن ديوانه يعد حدثاً جليلاً في تاريخ الآداب الأوروبية .

وهو يعود إلى هذا العنصر فى القصيدة المباشرة المكررة ، حيث يجعل الساقى صبيبا لطيفا .

ثم نقرأ فى القصيدة الثالثة عشرة عن الغناء وقيفا للشرب : إنه يشتكى بالغناء فى أثناء الشرب ، وهو يتم بسكر الحمر والغناء معا ، بل بما هو أكثر من ذلك :

« سكر الغرام والغناء والشرب
بالليل والنهار
سكر ربائل
يسلب لى ويؤرقى .

وإذا كان طه حسين قد قسا على جوته فى هذين الموضوعين ، فقد قسا عليه كصديق حميم ، ومعجب صادق الإعجاب ، وهو لهذا يحتتم مقاله بالإشادة بقصيدة جوته الشهيرة ، التى دعا فيها إلى الإخاء بين الشرق والغرب :

الغرب والشرق
يقدمان إليك جمعا أشياء نقية خالصة لتتلقاها
فاطلع عنك ثوب التزوات ، وتجاوز القصور ،
واجلس إلى الرويلة ، العظيمة ؛
فما ينشئ لك أن تتوقع على هذا الطمام
ولو هائلا .

من يعرف نفسه ويعرف الناس
سيتين هنا أيضا
أن الشرق والغرب
لا يمكن التفريق بينهما مرة أخرى
وكم أتوق إلى عهد سعيد
تتلفى بين هذين العالمين
فمسي أن يكون الخير
فى حركة بين الشرق والغرب .

وهكذا وثق طه حسين جوته فى الدراسات الأربع حقه من التكرم والتقدير ، وعرف الشرق العربى به ، وفتح الطريق أمام حركة من النشر تعرفت من طريق الترجمة والتأليف بالأدب الألمانى ، وهى أن لم تحقق كل ما كان يمكنه أن يحققه ، قد سارت خطوات مطمئنة ، فأصبح فى إمكان القارىء العربى الآن أن يقرأ بلغته عددا ليس بالقليل من الأعمال المهمة التى تمثل كمال المعصور ، ابتداء من أغنية هيلديبرانت إلى أهدب (الجماعة ٤٧) (١٩) .

وكما اختار طه حسين جوته ليقنع به الباب على مصراعيه أمام الأدب الألمانى الكلاسيكى ، فأحسن الاختيار ، فرانتس كافكا لينفتح به أيضا الباب على مصراعيه أمام الأدب الألمانى الحديث ، فأحسن الاختيار أيضا . فليس هناك شك فى أن فرانتس كافكا هو نقطة البداية الطبيعية للانطلاق فى ربوع عالم الأدب الألمانى الحديث . لا نزل عنه

جوته على نحو ما . فلم يكن القصد إذن استعادة قصة حب قديمة كقصيدة ليل والمجنون أوتيس ولىلى .

كذلك وجد طه حسين فى خمريات جوته الشرقية تقصيرا مسرعا فى فهم شعر الحمر عند العرب ؛ فلم يعرف جوته الوليدى بن يزيد أو ألبا نواس العظيم . ولهذا فهو لجهله هذا يظن أن العرب كانوا حديثى العهد بالحمر وشعره . ويصمحه طه حسين هذا الخطأ - دون أن يكون تصحيحه هذا دعوة إلى إباحة الحمر ! - قائلا إن آخر العرب أقدم من نوح ، وربما أقدم من خلق الإنسان ، وإن غير المتصوفة من شعراء العربية لم يجبروا الحمر لأنما تذهب بالعقل ، وإنما لأنما تحقق اللذات الحسية جميعا إلى أقصى حد ؛ فلونها منعة للمعين ، ورائحتها منعة للشم ، ومذاقها منعة للذوق ، وجوهرها منعة للروح ، ويقول إن الشراب كان دائما فى صلب الموسيقى والغناء ، وكان الساقى فى جيل أو فئاة حسنة ، وإن الحمر كانت رسالة الشمة الكاملة . ويتحدث طه حسين بعد ذلك عن معنى الحمر عند حافظ وكيف اختلف التقاد فيه ، وكيف انعكس هذا الاختلاف على حديثهم عن خمريات جوته فى ديوانه .

والحق إننى لا أرى الرأى الذى ذهب إليه طه حسين فى نقده لخمريات جوته ، فلم يكن من بين أهداف الشاعر الألمانى أن يعارض من برعوا فى هذا النوع عند العرب ، وإنما خص الحمر بيباب كما اعتاد كثير من شعراء العرب والفرس ، وأحب بصفة خاصة أسلوب الصوفية الذى يجعل من الحمر رمزا يفهمه المعارفون ويلتبس على من لم يستطيعوا على الطريق . وواضح من تسمية جوته لهذا الباب باسم « ساقى ثام » أنه يسير فى ركاب الفرس بخاصة . وليس بنا حاجة إلى تأكيد أن ديوان جوته ليس ديوانا عربيا ، بل شرقيا ، جمع فيه جوته ما عرفه من ثقافة العالم الإسلامى لا العالم العربى ، واقتل له من حافظ الشيرازى بصفة خاصة دليلا وبرشدا وصديقا وتواما . هل أن كتاب الساقى فى ديوان جوته يفى بالمتطلبات الرفيعة التى ذكرها طه حسين وجعلها فلسفة للخمريات عند العرب ؛ فهو فى القطعة الرابعة من الكتاب يقول على سبيل المثال :

والحمر قديمة ، وجدت منذ الأزل
وذلك أمر لا أشك فيه ولا أمارى .

وهو يجعل الحمر سبيل الحب والخير ، أى يجعلها سبيل الإنسان إلى الخلل الأعلى ؛ يقول فى القطعة السابعة :

فلذا شرب المراء
عرف الخير .

.....

فليرفع يده عن الشرب
كل إنسان لم يعرف الحب .

وإذا كان طه حسين قد تحدث عن الساقى الجميل ، فإن جوته يعرف هذا المميز ويكتب فى القصيدة العاشرة :

« على من يعمل إلى الحمر أن يفتل بوجهه جيل »

الشك ؛ البحث عن الأمن ، السعي إلى حياة دينية صادقة . ويبدأ الإيجاز الرائع بأخذ طه حسين بيد قبارله - عن طريق المنهج السيكلوجي ، والإشارة إلى العوامل الباثولوجية إلى أدب فرانتس كافكا ؛ فهو أدب يقوم على الجمع بين التقيض : « فقد كان فرانتس كافكا أشد الناس صراحة ، وأضعفهم إخلاصاً في حياته اليومية ، ولما كان ينشأ من الصلات بينه وبين أصدقائه وذوى معرفته ، فيها كان يسجل لنفسه من الحوافر والمكررات في يومياته المتصلة ، ولكنه بعد هذا كله كان أبعد الناس عن الصراحة ، وأنهم عن الوضوح ، فيما كان ينتج من القصص الطوال والقصار » .

ويستأنف طه حسين بحثه في أدب كافكا ، منبهاً إلى أن الجمع بين التقيضين في أدب كافكا ، أو ما يسميه بالغموض ، من نوع خاص ؛ لأن القارئ لا يشعر بهذا الغموض لأول وهلة ، ولكنه « لا يلبث أن يحس شيئا من الغرابة . . . فيسأل القارئ نفسه ، أو قبل يفتح القارئ نفسه ، بأن الكاتب لم يرد إلى هذه البساطة ، وإنما اتخذها وسائل قريبة لغايات بعيدة » . ويصور طه حسين أثر أدب كافكا في القارئ فيقول : « فقارئ فرانتس كافكا في الدنيا وليس فيها ؛ هو في عالم غريب ، ولا هو بالواقعي ولا هو بالوهمي ، وإنما هو شيء بين الواقع والوهم ، يلا النفس حيرة وشوقاً وساماً وألمحاً في وقت واحد » .^(٢٢)

ويرى طه حسين أن طريقة كافكا في إتمام قصصه تقوم في حد ذاتها شامداً على بأسه ؛ فهو لا يتم القصة ، « وإنما يقضيها اقتضاباً » ، كأنه « وجد أمامه سداً مميلاً لا يستطيع أن يتجاوز ، فوقف حيث ينتهي به السعي ، واستأنف السير في طريق أخرى ، وانتهى من هذه الطريق الأخرى إلى مثل ما انتهى إليه في الطريق الأولى ، فوقف ثم استأنف السير في طريق ثالثة ، وما يزال كذلك يبدأ الطرق ، ولكنه لا ينتهي منها إلى غاية . . . »

ويتناول طه حسين بعد ذلك بالتحليل السريع القصص الثلاث الكبرى : « القضية »^(٢٣) ، « القصر »^(٢٤) ، « و أمريكا » ليدل على ما عرضه من آراء .

وإذا كان طه حسين قد أشار في إيجاز إلى حرق أعمال كافكا في ألمانيا النازية ، فإنه يعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى مرتبطاً بأبي العلاء الممرى ؛ فقد أحب طه حسين كافكا وقدره كل التقدير لأنه وجد فيه شيئاً بأبي العلاء الممرى ، وهو لهذا يرى أنه « بناء على هذا الشيء سيكون قريباً من قلوب القراء العرب وعقولهم . وما كان أسعد طه حسين بهذا الأديب الذي جدد فكراً قديماً أثراً لديه ؛ وما كان أسعدده وهو يجد الأفكار نفسها تخرج مرة في ثوب عربي ، مرة في ثوب أوروبي مرة أخرى ؛ وما كان أسعدده فوق هذا وذلك إذ تنجح له الفرصة عن طريق هذا الأديب لبسط طرف من أفكاره التنويرية .

يشترك كافكا مع أبي العلاء الممرى في تصور الحياة على أنها نقمة ؛ أما النعمة الكبرى في رأيها فهي فقدان هذه الحياة . « والذي يجعل النعمة هو هذا اللعل الذي ركب في هذه الصورة الإنسانية قرأني الشر من قريب ، ولم يستطع أن يخلص منه ، ولا أن يتخفف من ألقاله ،

هو الذي صنع هذا الأدب ، ولا تقول إنه هو الذي رسم حلوله ، ولكننا نقول إنه عبر بأعمال عن مجموعة أساسية من موضوعات الأدب الألماني الحديث ، وعمل نحو جذب مثير . وقد تختلف في تقييم فرانتس كافكا ، ولكننا يمكن أن نتفق على أنه ساهم على القارئ قلبه وعقله ، ويمنح على التفكير والتأمل في مشكلات الإنسان المعاصر كلها .

ومن الطبيعي أن يضع طه حسين فرانتس كافكا في إطار فكرته عن الأدب العالي والثقافة العالية ؛ فهو رسم له - في مقاله الذي ظهر في مجلة « الكاتب المصري » أولاً ، ثم في كتاب « ألوان »^(٢٥) بعد ذلك - صورة تحليلية سريعة ، ثم يقول : « وقد مات فرانتس كافكا ، ولم تحس على وفاته أهوام حتى كانت آثاره بعيدة الانتشار في ألمانيا ، بل في أوروبا الوسطى كلها ، ثم لجأوا من حدود أوروبا الوسطى إلى أوروبا الغربية ، فلماها الفرنسيون لقاها غرباً » . ويقول عن آثار كافكا إنها « كانت تستقبل أحسن استقبال غرب أوروبا . . . فكان الفرنسيون والإنجليز يترجمونها ويفسرونها . . . » . فأعمال فرانتس كافكا إذن من النوع الذي ذاع في أوروبا الغربية ولقى من أدبياتها ومفكرها وتقادها التفكير كل التقدير ؛ وهي بذلك جديرة بأن يعرفها القارئ العربي . ويشير طه حسين إلى ما فعلته ألمانيا النازية بأعمال كافكا ، حيث حرقها جهرة في الميادين ، ولكنه لا يفت عند ذلك كثيراً في البداية ، ويستمر حتى يتحدث عن أبي العلاء ، ليقول رأيه في الاستبداد الثقافي . وهنا يربط الفرس في اللقاء الثقافي بين الظروف الألمانية والظروف المصرية آنذاك .

ومقال طه حسين ، عن كافكا عمل نموذجي لهذا النوع من الكتابة ؛ فهو يصور حياة الأدب ، ويشير إلى أنواع البحوث التي أجريت لاستجداد غوامضها ، والبحوث السيكلوجية بصفة خاصة ؛ « فقد امتحن أديبنا في الصلة بينه وبين أبيه . . . ثم أنكر سيرة أبيه في الأسرة لأنه رآها تقوم على التسلط والاستطالة ؛ وهل القوة والفهر ، أكثر مما تقوم على الرحمة والحب ، وعلى الهرس والعطف والحنان . . . » . ويربط طه حسين بهذه المحنة التي تعرض لها كافكا موقفه من الدين ، فقد ربط الدين بأبيه فكره الاثنين مما ؛ وهو لا يلبث أن يوحده بين هذين النوعين اللذين يتكرهما من السلطان ؛ سلطان الدين وسلطان الأبي . فيفت منها موقفاً قوامه القلق والفرح والهلول . وهو يشقي بهذا الموقف حياته كلها ؛ قد حاول ما وسعته المحاولة ، أن يخلص من الشك إلى الثقة ، ومن الخوف إلى الأمن ، فلم يجد إلى ذلك سبيلاً . « ثمرد كافكا إذن على اليهودية ، دين أبيه ، ولكنه كان دأب السعي إلى حياة دينية أخرى تتسم بالصدق ؛ « فهو ينكر من جهة أشد الإنكار ، ويسعى من جهة أخرى أشد السعي ، إلى أن يجد ما يؤمن به قلبه ، وتواتر نفسه إليه » . وجاء المرض فأسبغ على المحنة لوناً أكثر قتامة ، وظلمة أكثر حلكة ، وأبرز نغمة اليأس واليأس .

هذا الإيجاز الرائع يصوره طه حسين عن فرانتس كافكا . ولنا أن نخرج منها بصورة عن مشكلات الإنسان في الغرب في العصر الحديث : الثورة على السلطان ؛ فقدان الثقة ؛ القلق ؛ الخوف ؛

يسمكهم في لون من ألحاف للمكر . وكذلك وصف أدب كافكا : « ومن أجل هذا حرقت كتب كافكا في برلين أثناء الحكم الهنري . ومن أجل هذا أيضاً كان اليساريون في فرنسا . . . يتأذون : « يجب أن يحرق فرائز كافكا » . ويذكر طه حسين أن آثار أبي العلاء تعرضت لمثل ما تعرضت له آثار كافكا . فإلى الدرس الذي ينبغي أن نتعلمه الإنسانية بعد أن ناهض الاستبداد أبا العلاء بغير جدوى ، ثم كافكا بغير جدوى أيضاً ؟ هذا الدرس حفظه التراث العربي ، ويستطيع أن ينقله إلى العالم . « رأى الشرق العربي أن آثار أبي العلاء على خلوها في التشاؤم والحلولة لم تبط الحمم ، ولم تقل المزائم ، ولم تصرف عن العمل ، ولم ترد عن الأصل ، وإنما منحت النفوس خصبة ولطنة ودكاء ، وحالت بين العقل والإنسان وبين الغرور الذي يطفئ ويدغمه إلى كبرياء عقيم مملكة ، فاضطره إلى أن يضع نفسه حيث وضعه الله ، فلا يصر على نفسه بالخي والطفان ، ولا يزعم لنفسه القدرة على فهم كل شيء والنفوذ إلى دقائق ما في الكون من أسرار » .

ويذهب طه حسين إلى أبعد من هذا في تحذيره ، فكما كان أدب أبي العلاء نذيراً بكارثة الصليبيين التي انصبت على العالم الإسلامي ، كذلك كان أدب كافكا نذيراً بالحرب العالمية الثانية . ومن المؤكد أن طه حسين يذكر في هذا كله مشكلاته الشبيهة (المتصغر الذائق) ومشكلات المفكرين الرواد من أمثال مصطفى عبد الرازق وقاسم أمين .

وهكذا نرى أن طه حسين في اهتمامه بالأدب الألائ كان يصدر عن تصور عهد المعالم ، فهو يدعو إلى اللحاق بالثقافة الإنسانية ، وهو يختار على الأقل في البداية شخصيات بارزة تمثل عصوراً كاملة ، وترتبط بالشرق ارتباطاً وثيقاً ، وهو يفتح فرصة لتقديم هذا الأدب ليقوم بدوره التنويري بوصفه معلماً لهذا الجيل ، فيدعو إلى حرية الفكر ، ويدعو إلى الأخذ بالعلم في غير حدود ، وإلى إزالة الفوارق بين الطبقات ، وإلى القضاء على الطغيان والاستبداد ، حتى نبض الأمة وتتخذ مكانها اللائق بين الأمم المتحضرة . ولقد كان بذلك على وعى كامل بالعناصر الذاتية والموضوعية ، وبالعوامل التراثية والاجتماعية والسياسية ، التي تحكم التفاعل الثقافي .

ولا أن يتصور حياة حافلة تيراً من التبعات . إن أدب كافكا يدور في رأى طه حسين حول أصول ثلاثة : وهي المعجز عن الاتصال بالإله من جهة ، والمعجز عن فهم الحظي والتبرؤ منها مع الثقة بالتورط فيها من جهة ثانية ، والمعجز عن فهم العائل الغائبة لما يكون في العالم من الخطوب والأحداث من جهة ثالثة . « وهذه الأصول ظهرت في شعر أبي العلاء قبل كافكا بمسيرة قرون . . . ومع ذلك فقرارة الزمومات ، وقراءة الفصول والغايات في تعمق واستقصاء ، تنتهي بك إلى نفس الموقف الذي تنتهي بك إليه قراءة « القضية » ود القصص « ود أمريكا » . فشيخ المعزة يرى كما يرى فني براغ أن للعالم خالفاً حكيماً ، لا يشك أحد منها في ذلك ، ولكنها لا يفهمها حكمة هذا الخالق ولا يعرفان إلى فقهها سبيلاً . وهما من أجل هذا يمتنان عن الشر ، أو هما يربان أنه الشر ، ما استطاعا ، ويغلمان على الخير ، أو على ما يريبان أنه الخير ، ما استطاعا » . . . لا يستسلمان إلى اليأس المطلق ، ولكنها لا يطمئنان إلى الأمل . . . وليس معنى ذلك أنها يمحذان حكمة الخالق . . . ولكن معناه أنها لا يعرفان هذه الحكمة ولا يستطيعان أن يعرفها » .

ويصل طه حسين إلى قمة الإعجاز في مقاله فيبين كيف أن قصة المسخ التي كتبها كافكا قد راودت أبا العلاء المعري ولكن على نحو آخر ، أو لنقل إن المطلق التجريدي لهذه القصة تحقق للأدبيين لأحدهما في القرن الحادي عشر ، ولثاني في القرن العشرين . فقد تصور أبو العلاء أن الإنسان يمكن أن يشم بغير أنفه ، وأن يرى بغير عينيه ، ويلدق بغير لسانه ، وعيش على غير قدميه ، ذلك كله ممكن لأن الذي خلق الإنسان على هذا النحو الذي نعرفه ، وصوره في هذه الصورة التي تألفها ، يستطيع أن يخلق على نحو آخر . ويصوره صورة أخرى ، يمنحه مزاجاً آخر ، ويركب حسه في حيث يشاء من أعضائه^(٢٥) . كذلك تصور كافكا ، وكذلك صنع قصة المسخ .

ونلتقي بطة حسين المعلم في ختام المقال ، حيث يعلق على ما راود النظام الديكتاتورية والمفكرين المبشرين بالوأن من التسلط الفكري من محاولة القضاء على أصحاب الأدب المشالم من نوع أدب المعري وكافكا . فقد « وصف أدب أبي العلاء بأنه أدب قاتم حالك ، يقل المزائم ويبط الحمم . . . ولا يغير الناس إلى طمع أو طموح ، وإنما



الهوامش :

(١٥) يلاحظ على بدايات الترجمة من الأدب الألمانى إلى اللغة العربية أنها كانت جهوداً متفرقة ، تحكمها إلى حد كبير أرمجة الترجيح ، ولم تتبع برامجا واضح الملامن كالذى وضعه طه حسين ، والذي يتلخص فى احرص على ربط الفارسيه العربى بالثقافة العالمية المتأثرة ، والاحتكام بما يطابق ذوق القارىء العربى ، وما يتفق فى فكره وسياقه ، والاحتكام فى الوقت نفسه بما يتبند الأدياب والحركة الأدبية ، ثم الاحتكام بعد ذلك بما يتبجح للفظ العربى الدخول فى حوار عربى عالمى تتأكد من خلاله القيم الثقافية العربية . انظر دراسة بقمى قلمت جيا لكتاب « مؤلفات لكتاب ألمان مشرحة إلى العربية ... » للفاخرة ١٩٧٥ ، بمنوان « علامات على طريق الترجمة من الألمانية إلى العربية » .

(١٦) للمفاد دراسات أخرى عن جوده ظهرت فى يومياته .

(١٧) لم يأخذ شيلر لحظه من حركة الترجمة من الألمانية إلى العربية ، فلم يترجم من أعماله إلا « الحديقة والحب » و « ماريا ستوارت » و « فيلهلم تل » و « اللصوص » وقد طوالت الترتيب بشيلر . حياته وأعماله ، فى كتاب كبير صدر عن هيئة الكتاب بالفاخرة .

(١٨) أصدر عبد الرحمن بولوى ترجمة لأشعار الديوان فى عام ١٩٤٤ ، ثم أصدر طبعه كلمة مزودة بشرح وتلخيص فى عام ١٩٦٧ ، وترجم عبد الغفار مكاوى عدداً من قصائد الديوان ، صدرت تحت اسم النور والقراءة فى سلسلة اقرأ ، دار المعارف .

(١٩) مصطفى ماهر ، جوده والإسلام ، مجلة الفيصل العدد ٣٠ ، نوفمبر ١٩٧٩ .

(٢٠) أمين الحلو ، صلة الإسلام بإصلاح المسيحية بحث قدم إلى مؤتمر تاريخ الأديان الدولى السادس ، للمنفذ فى بروكسل فى عام ١٩٣٥ ، الفاخرة ١٩٣٩ (مطبعة الأزهر) .

(٢١) طه حسين ، ألوان ، ط ٤ ، الفاخرة ١٩٧٠ ، ص ٢٥١ وما بعدها .

(٢٢) من الممكن تطبيق هذا المقياس الشكل فى بناء العمل القصصى على بعض أعمال طه حسين الروائية ، والبحث فى مدى تأثر طه حسين بكالكا . وجد طه حسين أن هناك علاقة بين اليأس مضمونا وانتصاب القصة شكلاً .

(٢٣) فرانتس كالكا ، القضية ، ترجمة مصطفى ماهر ، الفاخرة ١٩٦٩ .

(٢٤) فرانتس كالكا ، القصر ، ترجمة مصطفى ماهر ، الفاخرة ١٩٧١ ، انظر أيضا : فرانتس كالكا ، الحكم ، ترجمة مصطفى ماهر ، بيروت ١٩٧٠ ، فى : صفحات خالدة من الأدب الألمانى .

(٢٥) من العناصر المهمة الأولى التى تحكم عملية النقل الثقافي إلى مجال الثقافة العربية الإسلامية القرآن الكريم ، والترات الإسلامى الأول . قارن بالأية الكريمة : « فى أى صورة ما شاء ربك » .

(١) طه حسين كما يعرفه كتاب عصره ، دار الهلال ، بت ، ص ٥ .

(٢) طه حسين ، قادة الفكر ، الفاخرة ، ١٩٢٩ .

(٣) طه حسين ، مستقبل الثقافة فى مصر ، الفاخرة ١٩٤٤ ، الفصل رقم ٣٣ .

(٤) دليل مدرسة الألسن ، الفاخرة ١٩٧٢ ، مطبعة جامعة عين شمس ، ص ١٤ .

(٥) مصطفى ماهر ، مقدمة عن جوده ، حياته وأعماله - تصدر ترجمة « نزوة العاشق والشركاء » ، الفاخرة ١٩٦٦ .

(٦) مصطفى ماهر ، دراسة « ص القضية » كالكا ، مجلة تراث الإنسانية ، الفاخرة ١٩٧٧ .

(٧) أحمد حسن الزيات ، آلام فرتر للشاعر الفيلسوف جيته الألمانى ، نقله عن الفرنسية أحمد حسن الزيات ، الطبعية العاشرة ، الفاخرة ١٩٦٨ .

(٨) محمد عوض محمد ، فارست لشاعر ألمانيا الكبير جوده ، نقله عن الألمانية محمد عوض محمد ، الطبعية الثالثة ، الفاخرة ١٩٥٨ .

(٩) محمد عوض محمد ، هرن ودوروثيه ، للشاعر الكبير يوهان وفليجفون جوته ، نقلها عن الألمانية الدكتور محمد عوض محمد ، وقدم للكتاب الأستاذ الدكتور طه حسين ، الفاخرة ١٩٤٩ . وهناك ترجمة أخرى بقلم د . منصور لغهى ، صدرت فى الفاخرة فى عام ١٩٣٢ بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على وفاته جوده .

(١٠) Goethe, hommage de l'UNESCO pour le deuxieme centenaire de sa naissance, UNESCO 1949.

(١١) Mustafa Maher, Übersetzungstätigkeit vom Deutschen ins Arabische

im 20. Jahrh. an Beispielen aus Asnazyas und M. Awad Mohameds Goethe-Übersetzungen, Al-Ahram Zeitachr. 1976.

(١٢) مصطفى ماهر ، دراسة عن حركة المصافة والاندفاع فى مقدمة لترجمة أولافوس ويجهوتس فون برلينجيم من أعمال جوده المسرحية ، الفاخرة ١٩٧٥ - مصطفى ماهر ، صفحات خالدة من الأدب الألمانى ، بيروت ١٩٧٠ .

(١٣) أجرى السيد عبد الوتوس حسين رشدى تحت إشرافنا دراسة لترجمات آلام فرتر إلى العربية فى رسالة للماجستير سجلها بكلية الألسن ، ودرس السيد أشرف محمد أحمد تحت إشرافنا أيضاً ترجمات فلوس إلى العربية وتأثيرها على عمل بعض الكتاب المعاصرين ، وبخاصة محمد فريد أبو حفيد وعلى أحمد باكثير .

(١٤) تناولت بالبحث المواقف الاستقبالية المختلفة ، ومنها الموقف التعيسى ، فى مقال « فلوس فى الأدب العربى الحديث » المنشور فى مجلة « فصول » . ومن الضروري أن نوضح بيجوت أمري للمسارات المختلفة التى تسير فيها حركة الترجمة وشروطها الثقافية والاجتماعية والسياسية والسيكولوجية والتعليمية والفكرية .



طه حسين

ومصير النقد العربي

لطفي عبد البديع

●●● لعل ذلك المصير أحق ما ينبغي أن يسأل عنه دون التصرح من أن يكون فيه ما يوحى بالفض من قيمة الولاية الذي يشهد به الاحتفال بالعيد المئوي ليلاد طه حسين ، ومعاد الله أن يدور بخلدنا شيء من ذلك ، ولعل طه حسين في أعتاقنا دين لا تحموه الليالي والأيام . بل السؤال عما يقتضيه أيضاً الولاية لطف حسين وهو الذي فتح أعيننا على مصير كنا نجهل أسبابه ودواعيه . ولأسمى للثاني لكتابات طه حسين مع غيبوبة تحول بيننا وبين مفارقة الرعي المعاصر في بحث الظاهرة الأدبية ، التي وقف طه حسين حياته عليها ودل فيها بكلامه على ما يجاوز كلامه ، ثم تحول بيننا وبين ما يتطلع إليه هذا البحث من تحرير للظاهرة الأدبية تقتضيه ماهيتها على نحو ما تتبين في زمامها اللغوي الأصل .

فلسفة موجبة نحو الذات ؛ فعل صاحبها أن ينظري على ذاته مرة في حياته ، ويحاول في داخل ذاته تقويض المسلمات من العلوم ، ثم بعيد بنامها مرة أخرى ليصل إلى العلم الحق .

ديكارت في منهجه القائل على الشك إذ يأبى التسليم بوجود ما ليس في مأمن من إمكان الشك فيه - وهو لذلك يشك في العالم المحسوس - لا يستقي غير الأنا ؛ لأنه موجود على نحو لا يمكن الشك فيه ؟ إذ لا سبيل إلى إلغاء وجود الذات حتى وإن كان العالم غير موجود .

وعلى أساس الذات يفتح ديكارت ثغوراً جديداً للفلسفة المتتالية ؛ وهو ما يطلق عليه هوسرل اسم الجبرية في الفلسفة ؛ يعني بذلك العمود الجبري إلى « الأنا أفكر » الخالص ، ويرى أننا في أيماننا هذه في حاجة إلى السير في طريق التامل الذي سارت فيه الفلسفة الديكارتية من قبل .

وإذا كان من الممكن - كما يقول هوسرل - أن تكفي في الحياة اليومية بالبداهات والحقائق النسبية لأن لها غايات متميزة ونسبية ، فإن العلم يتطلع إلى الحقائق الصحيحة بالنسبة إلى الجميع في هذه المرة وفي كل مرة . والعلم الحق لا يبنى على الحقائق التفرعية وإنما ينبغي أن يتأسس على الحقائق المطلقة ؛ أي الكائنة في طبيعة الأشياء ذاتها^(١) .

والتاريخ ، الذي يتوقع في الماضي يدعو استقصاء ما يضاف إلى اللوات من مذاهب وأفكار دون مناجزة ما تراسى إليه من مصير ، فيكون رسالت في الكشف عما قد يكون لها من موقع في نسج الحاضر والمستقبل ، على نحو ما تقتضيه الحقائق التي تبنى عليها دون التجارب العابرة التي تلعب مع التاريخ بلحباب الأيام .

وكثيراً ما يبنى النزوع إلى التاريخ ، سواء كان تاريخاً للأفكار أم للأعلام ، على الحقائق المتتالية التي لا يكون العلم علماً إلا بها ، لأن هذا النزوع أدهى إلى أن يكون مظنة لتلاشي هذه الحقائق منه إلى مغالبة ما يقتضيه التاريخ من صيرورة وأطراد .

وفي حياة طه حسين ما يفرى بهذا التاريخ ، الذي ربما وجدت فيه الأعلام ما يملأ القصد الظلمي إلى المبكرة في زمان تعالت فيه الأصوات بين حشد من الصمم ، وتسلوت الرؤوس فوق أعتاق متطاولة ، وكأنها تلتصق في جملة الملائق ما يظنن عما يكتنضها من وحشة التفكير والإيهام الذي لا تنفي فيه الخيلاء في أعمدة الصحف السيارة وعلى شاشات التلفيزيون .

ومعالم الطريق إلى تلك الحقائق لها مكانها في مغامرة طه حسين ، وهو الذي جعل من مذهب ديكارت ثغوراً ومداخلاً لبحث في الشعر القديم . والأساس الذي وضعه ديكارت هو « الأنا » ، وفلسفته

ولا يعد عهده ، فقد ظل سدة التاريخ يسودون الصفحات الطوال في الكلام عن الشعراء والكتب وعصورهم وبيئاتهم بفروهم من التحكم والتزيد في الكلام بغير دليل ، وهو شيء لم تعرفه العربية في عصورها القديمة ؛ لأن الكلام من حياة الشعراء والكتب لا يدخل عند القوم في علم الأدب ، كما لا يدخل الكلام من حياة اللغويين والنحاة في علوم اللغة والنحو ؛ فلذلك باب الترجمة والطبقات ، التي يتألف منها فيها يعرف بالوفيات شطر التاريخ ، والشطر الآخر الوقائع والأحداث .

وقد كانت الجبانية في ذلك على النقد أشد ؛ لأنه لم يكن من شأن التعلق بالزمان الخارجى فيه إلا تقريبه على الحقب والعصور ، يفرد كل منها بالكلام عليه في تاريخ مستقل ، يذكر فيه ما يرضه من أعلام ، وما يتناهى فيه من أحكام ، حتى كان من ذلك ما يشبه علة تواريخ للنقد ، تباينت فيها مسائله وتناكرت ؛ بحكم ما أقيم فيها من حواجز تسوق أجزاء الزمان التي لا تعدو أن تكون من قبيل المواقعات .

وإذا صح أن للنقد زمانه وزمانه هو الزمان اللغوي الذي يقضى فيه أوله إلى آخره ، وتؤزل فيه قضايها بعضها إلى بعض ، وترتد إلى جهة اتحاد تتماثل على العصور والأيام ؛ لأن كل كلام في النقد منها تنامت به السبل مبنه على تماثل اللغة الشعرية وطرق التأمل التي فيها ، وما يؤدي إليه ذلك من اختلاف في الحكم على الشعر والشعراء .

وطه حسين لم يتورط في شيء من ذلك ، ولا تشعر كتابته بالجل إليه ؛ وإذا كان قد عرض في كلامه لشيء منه بحكم وعيه التاريخي والتفكير الوضحي الذي كان يتحلى فخره فقد كان ينحو نحو ما يمكن أن يكون نقداً للتاريخ .

وما لا تحطه العين أيضاً نقده للمذاهب التي جعلت من الظاهرة الأدبية تايمة لقهرها ، فربوت بذلك لتاريخ الأدب ، وملاّت جميعته بالفت قبل السمين ؛ ونمى بها مذهب « تين » وما يقوم عليه من تأثر الأدب بعوامل البيئة والجنس والعصر ، ومذهب « سانت ييف » الذي يقول فيه على حياة الشخصيات ، ثم مذهب « بروتير » الذي حاول أن يخلص فنون الأدب وأنواعه لنظريات النشوء والارتقاء على طريقة أصحاب التطور من أنصار « داروين » .

وعنده أنه مهما يقل في البيئة والزمان والجنس ، ومهما يقل في تطور الفنون الأدبية ، فسقط أمام تاريخ الأدب عقد لم يحل ؛ وهي تسمية المنتج في الأدب ، والصلة بينها وبين آثارها الأدبية ... ما هذه القضية ؟ ولم استطاع فكتر هوجو أن يكون فكتر هوجو ، وأن يجتد ما يجتد من الآيات ؟

والعصر ؛ لم اختار هذا العصر شخصية فكتر هوجو دون غيره من أبناء فرنسا جميعا ليكون ممثلاً له ؟ والبيئة ؛ لم اختارت فكتر هوجو دون غيره من القرنين ليكون الممثل الدال عليها ؟ والجنس ؛ لم ظهرت مزيا الجنس كلمة أو كالكاملة في شخص

وأزمة البحث الأبى ، التي آثارها طه حسين في بداية القرن ، وعادوا الكلام فيها أكثر من مرة ، على طريقته في التكرار لتوضيح ما يحتاج إلى التوضيح من أفكار ، لم تكن على ما قد يبدو في ظاهرها أزمة طارئة في حياة طه حسين الفكرية ، أمثلتها الظروف والملايسات ، بل هي أزمة مستحكمة ، أدت إليها الجمود الذي ران على طرق التنازل إلى اللغة والأدب في علوم العربية قرونا طويلة ، ولم تزال لها مظاهرها في عصرنا الحاضر ، وإن كانت تترأى في صورتها مغايرة للصورة التي كانت عليها أيام طه حسين . فمن مظاهرها ازدياد الثقافة الأدبية عند أبناء العربية ، شأنه في ذلك شأن ازدياد في مختلف فروع الثقافة عما لا يحيط من توتر أحياناً ومزاوجة أحياناً أخرى بين التقاليد المستمدة من التراث العربي والإسلامي ، والتيارات الجديدة المنقولة من الثقافة الأوروبية . وهذا ما لا تنظر له عند الأوروبيين ؛ فالنقد الأوروبي مثلاً - وبعد كتاب أرسطو في الشعر أول فصل من فصله طيلة ألف عام - تزول جملة مسأله في البيوطيقا إلى ما تأثير فيه من قضايها ، لا بينها من مشكلة وتجانس في المصطلحات يندأ عنها اللبس إلى حد كبير ، لأن تاريخها واحد ، ومعجمها واحد ، يجتد من أرسطو إلى العصر الحديث .

وقد ظهر هذا ازدياد فيها ذكره طه حسين وهو يتصدى لدروس الأدب في مصر من مذهب القدماء ومذهب الأوروبيين ، وضرب المثل للآل وصنيع الشيخ سيد المرصفي وكان يفسر لتلاميذه في الأزهر ديوان الحياصة لأبي تمام أو كتاب الكامل للمبرد أو الأمالي لأبي على الغليل ، وينحرف في هذا التفسير لمذهب اللغويين من عليه البصرة والكوفة ويغده ، مع ميل شديد إلى النقد والفريق ، وانصراب شديد من النحو والصرف وما ألف الأزهريون من علوم البلاغة ؛ وضرب المثل الثاني لمذهب الأوروبيين الذي استحدثته الجامعة بفضل الأستاذ « نلينو » ومن خلفه من المستشرقين ، وكان ينحو في درس الأدب العربية نحو النقاد ومؤرخي الأدب حين يعرضون لدروس الأدب الأوروبية الحية أو الأدب الأوروبية القديمة .

قال : وكنت لأحظ أن قد كان بين هذين المذهبين مذهب ثالث مشوه ودعه كله شر ، والخير كل الخير في أن يصرف عنه الأسألة والطلاب صرلاً ؛ وهو هذا المذهب الذي كان قائماً في مدرسة القضاء الشرعي ودار العلوم وفي المدارس الثانوية كلها ، والذي لا يأخذ ببط من أسلوب القدماء في النقد ، ولا من أساليب الحديثين في البحث ، وإنما يحاول أن يفند الأوروبيين فيها يسمنه تاريخ الأدب ، فيبعد إلى الكتب والشعراء والمخطباء والفلاسفة فيترجم لهم ، أو يخلص لهم ترجمة من كتب الطبقات على اختلافها ، ثم يبيع كل ترجمة بشيء من شعر الشاعر أو نثر الكاتب أو بيان الحبيب ، ثم يلزم في كل عصر بطلاقة من المعاني ، يلتفت بعضها إلى بعض في غير طه ولا فهم ولا احتياط ولا دقة ، ويسمى هذا المخطيط أدب اللغة العربية حينا ، وتاريخ أدب اللغة العربية حينا آخر^(٧) .

ومن أسف أن صحة طه حسين لم تجد لها صدق ، لا في حياته

للمرة وأيا كلية الواقع وأثركه الحق الصادع ، ولم يتحله قولا يزرى بصائب فهمه أو يفتح في صادق حكمه^(٥) ، وقال طه حسين إن المقاد أراد أن يعطينا صورة من أي العلاء أو عاشق في هذا العصر ، فأعطانا صورة من المقاد الذي يعيش في هذا العصر ، وأراد المقاد أن يقلب خياله على مثله فلم يصنع شيئا ، لأن ذلك كان أقوى من خياله ، فقد عرض للمشكلات الفلسفية والسياسية والاجتماعية ، وله في كل هذه المشكلات آرائه ومذاهبه ، وبذلك أصبح أبو العلاء صورة للعقاد ، ولم يصحح العقاد صورة لأبي العلاء^(٦) .

وهذا الإسقاط هو آفة الألفاظ التي يجر إليها أخذ الأدب على أنه تمثيل مباشر من صاحبه . والأدب أبعد ما يكون عن ذلك بحكم أنه لغة ، فاللغة تتوسط بين الفاعل والمخاطب ، والموقف الإصلاحي الذي يقوم على ملائسات محدودة من التقاليد على شيء معين يدور عليه الكلام ، مغاير لتطويعه للغة الأدبية ، لأن ما يتعامله القارئ منها يمزج السياق المحدود والموقف المصطنع ، بحيث يكون فهمها بتخيل موقفها ، دون معونة تستمد من بسط الموقف الكامل في العبارة على نحو ما يتأتى في خفيها من سائر الكلام .

ومعنى ذلك أن الموقف للصين في القراءة موقف متعين من اللغة وحدها ، والمشاخر لا يتقل موقفاً إصنائياً كالموقف الذي يتوخى مطلق الفاعل نقله بواسطة الملامات اللغوية ، وإنما يتقل لثمة تحليلية محضاً ، فاللغة عنده ليست وسيلة إلى سواها ، بل هي غايته التي يروم نقلها في الجمل والكلمات .

ومن ذلك يتبين أن علاقة الشاعر بشعره مغايرة لعلاقة القائل بكلامه ، والموقف الإصلاحي للشعر لا يتضمن — خلافاً للمواقف الأخرى — الشاعر ولا القارئ ، وإنما هو موضوع يتصل عليها جميعاً^(٧) .

فلنبحث في النقد لا نستقيم بأن يكون بحثاً عن الشاعر وكيف أحسن بما أحسن وشعر بما شعر ، ثم كيف وصف إحسانه وأحرب من شعوره^(٨) .

ورسالة الناقد لا تصح بأن يعطينا بواطن النفس المؤثرة في شعر الشاعر وكتابة الكاتب لأنه يعطينا بذلك كل شيء^(٩) ، لأن مدارها على اللغة الأدبية للتصايل التي بها يقوم ، لأنها لغة الوجود .

والنقد الذي يردد أصداء الدمع في الماتى والزفريات في الصبحور نقد جائر ، لأنه لا يأخذ الكتابة الأدبية بمعناها في الإرادة الغائبة للغة والتركيب ، ولن يتأق له الإنصاف إلا بأن يلقاها بملها من القدرة على التحليل والتعميل والتضيق والبيان .

والقراءة الجديدة للنقد بعد عصر طه حسين والعقاد والمآزق وغيرهم من أبناء جيلهيم تقتضي متاجرة كل من القراءة والنقد بالسؤال : لأنه لا معنى لقراءة توصف بأنها جديدة إلا بالنظر لقراءة أخرى تقابلها يطلق عليها قدسية ، فالجديدة والقديمة لفظان متضادان لا يعرف أحدهما إلا بالأخر ، وكلاهما ينفى فيما نحن بسبيله من النقد إلى نقد يختلف باختلاف القراءات فيكون منه نقد قديم وآخر جديد .

فكثور هجود دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تنبيلاً قوياً صحيحاً ؟

وبعبارة موجزة سيظل التاريخ الأدبي عاجزاً عن تفسير التبرع ؛ ولن يوفق عن لتفسير التبرع ، وإنما هي علوم أخرى تبحث ونجد ، قد تظهر وقد لا تظهر ؛ ولن يستطيع التاريخ الأدبي أن يكون علماً متنبأً حتى تظهر هذه العلوم وتغل لنا عبدة التبرع^(١٠) .

ولكن ما التبرع ؟ وهل هو كقول بأن يفسر لنا الظاهرة الأدبية ؟ وهل هو بعد ذلك إلا مظهر من مظاهر الشخصية ؟

والتبرع (أو العبقرية) لا يعدو أن يكون إحدى الصيغ التي لاذ بها القرن التاسع عشر ، وهو قرن رومانتيكي وولقي ، وكأنه استبدل في ذلك يشكال اللغة الأدبية الذي أثارته البلاغة وروية تاريخية وشخصية .

وأقرب ما يقال في ذلك أنه ليس من المعجى أن نصل تاريخ الشخصية بكتابتها ؛ وإلا فمن يضمن لنا التيقن في مراسها ؟ ذلك بأن ما نظفر به عن الشاعر أو الكاتب لا يقيد إلا في الكلام عنه دون الكلام عن تلك الحقيقة التي تراسي لنا مباشرة من غير واسطة ؛ ولذلك كان لا بد من أن نبداً ما هو معني ، ككل قد ينفى أن يبدأ من النص ليعود إليه .

أما كيف السبيل إلى ذلك فالجواب تظهر فيه وجهه الاتفاق والاختلاف بين المذاهب الأسلوبية ؛ وهي في جلتها تزول إلى فلسفتين متعارضتين : الخالية والوضعية ، وما يثيره ذلك من جدل قائم بين من يعملون من الحس مصدراً للحركة الخلاقة ، ويعزلون في ذلك على كرويته وبرجسون ، ومن يتوخى ملاحظة الظواهر والتأني إلى القوانين التي تحكمها ، وسيلهم في ذلك سيل أوجست كونت .

ويطول بنا القول لو تتبعنا كتابات طه حسين عن علاقة الأديب بأدبه ، وأين يقع ذلك من علم النفس وعلم الاجتماع ، وما كان بينه وبين المقاد من مساجلات في هذا الباب ؛ وهذا ما عرض له غير واحد من الباحثين . وقد كان جل مهمهم عند التصدي لظه حسين ، الذي تابعت أراؤه إلى حد بلغ مبلغ التنافس ، دفع هذا التنافس وحله على أنه من قبيل التطور الذي يفضي بصاحبه إلى إجابة النظر في الفكرة والمعدل عنها إلى فكرة سواها هي أصبح منها ؛ وهو أمر سافح لا يعاب عليه الإنسان .

والذي لا شك فيه أن طه حسين والمقاد — على ما بينهما من اختلاف في التأني إلى الشعر والشعراء — كان كلاهما وياً لإيديولوجيا العصر بالاستزادة من التجربة الشعرية التي تساق تجربة الحياة ؛ فأخذ كلاهما علم النفس من أقرب طريق ، بناء على التجربة المباشرة التي تتوخى الواقع وتلجج بصدق الشعور .

ولعل أصيدق ما يقال في تصوير ملحيهما ما ذكره كلاهما عن (رجعة أبي العلاء) للعقاد . فقد قال المقاد إنه لم يقدم على حكيم

إلا أنهم لا يباهرون بذلك خشية أن يتهموا بأنهم يجهلون آخر صيحة في عالم الأدب والنقد ، وهم من الأعلام المرموقين .

والتلازم بين اللغة والشعر عريق في العربية ؛ فعلم الأدب هو بعينها علوم اللسان ، وترجع إلى اللغة والنحو والصرف وعلوم البلاغة . والعلم بالشعر - كما كان يطلق عليه عند القدماء - نشأ في أحضان اللغة وبين المتقدمين من حفاظها ورواة الشعر وأعلامه في البصرة والكوفة ، وما استظهره بعد ذلك في تاريخه الطويل .

ولا تقاس هذه النشأة بموضعا من التاريخ بقدر ما تقاس بما تحمله من تلازم بين العلم بالشعر والعلم باللغة ، كان حظ اللغة فيه من الشعر الاحتياج به ، وحظ الشعر من اللغة تفسيره وبيان معانيه ، وكلاهما حظ ليس بالقليل ، تلقى فيه للقوم من الحفظ والرواية والنسج ما لم يأت لسواهم ، فكانوا ذاكرة اللغة ، وضمير الشعر الذي يطلب الفتنة .

غير أن هذا التلازم كان يحمل في طياته التباعد الذي تعددت صورته بتعدد جهات البحث وغاياته ، حل ما اقتضاه تطور علوم العربية من جهة ، ونقد الشعر من جهة أخرى ، كالذي كان بين الثلاثة الذين كانوا يحدون - حل ما ذكر أبو الطيب اللغوي^(٩) - أئمة الناس في اللغة والشعر ؛ وهم أبو زيد الأنصاري ، وأبو عبيدة معمر بن المثنى ، والأصمعي ؛ فقد كان أبو زيد أحفظ الناس للغة ، وكان أبو عبيدة أعلم الناس بأيام العرب وأخبارهم وأجسامهم لتعلمهم ، وكان الأصمعي أثبت القوم للغة وأعلمهم بالشعر .

وكان الجاحظ كان يشير إلى مصير النقد في كلمته التي لا تخلو من إجحاف باللغويين والرواة حيث يقول : طلبت علم الشعر عند فوجئته فوجدته لا يحسن إلا إعرابه ، فرجعت إلى الأعشى فوجدته لا يحسن إلا إعرابه ، فطلعت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب ، كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيت^(١٠) .

وهذا الكلام الذي تتوغل في كتب الأدب والنقد على أنه شهادة لأدباء الكتاب ، وطارقاً بمرحاً به صاحب بن عباد لما يسببه من فضل لهم على سواهم ، أدل على مصير النقد منه على مباحة الجاحظ بهم بالتناقص خيريهم ؛ فقد جنحوا بالنقد إلى ضرب من التضييق الاجتماعي للغة الشعرية ، كالتسلاسة والمعدنية والفسخامة والبراعة وحسن الندياجة وديع المعنى ، وغيرها من معايير وأوصاف أخذت تأخذ الأطراف المتخابلة التي يلدور البحث فيها على المضاملة بين كلام وكلام .

والمعيار منها اتسعت فأنها تضيق عن أن تطبق على جميع الصور على تباينها في الزمان والمكان ، وكذلك مهما ادعت من إنصاف فإنها لا تبرا من التحيز والإجحاف ؛ لأن ما يعول عليه منها لا يلبث أن يلقى بظله الكثيف على ما عده ما قد يحضنه الإثر الأدبي . وتتالف من ذلك دائرة سحرية تحلق بالنقاد ، بحيث لا يجد إلا ما ينتسبه

وإذا كنا نلطمع في أن لا يكون كل من الجلفة والقدم مجرد شعار يزداد معه رصيد أحدهما بقدر ما ينقص من رصيد الآخر ، فلا بد من التصدي لهذا الإشكال ، الذي يستوجب النظر في دواعيه ، والسؤال من ماعية النقد التي استحجبت رواة النقد وتاريخه .

وقد كان ما جرى على النقد لفظه ؛ لأنه في خير مدلولاته تمييز الدرامم وإخراج الزيف منها ؛ ولا يخلو مع ذلك من لدغة الحية وضرب الرأس بالأصبع .

وإذا جاز أن يُقال في النقد عن الجلفة والرواية فإن هذا السؤال لا يمدو أن يكون واحدا من أسئلة شتى ، ينبغي قبل الحكم أن تؤخذ من الحسبان .

وكان من أعجب الأشياء في النقد أن التاريخ أطلق عليه قبل أن يستكمل البحث النظري الذي تستين فيه معله ؛ إذ كان هم السابقين إلى التأليف فيه في العصر الحديث أن يشعروا أن العرب عندهم من النقد مثل ما عند الأوروبيين إن لم يكن أكثر ؛ ولذلك راحوا يلمسونه في كل موضع يمكن أن يكون مظنة لشيء يشبه النقد الذي حجب بريقه ما في الثقال إليه من اضطراب ؛ شرق معه وغرب ، وانغلطت فيه المسائل .

والنقد العربي في خفي من ذلك . والقدماء لم ينعلموا النقد علماً من العلوم كالنحو أو البلاغة ؛ لأن العلم عندهم يقتضى جهة اتحاد تؤزل إليها مسأله التي يتألف منها موضوعه ويميز به عن سواه ؛ ويهنا على أصول وقواعد كلية تستنبط منها الأحوال الجزئية . والنقد عول على الانواق والأعراء وما يروق وما لا يروق ، يمدو إلى ذلك ما استصحبه من المعنى اللغوي الذي قدمنه ، ولم يشفع له ملوامة قادمة في كتابه نقد الشعر من لتحديد رسمه ، يجعله علماً على علم قائم برأسه ، يتمحض لتخليص جيد الشعر من رديه .

والنقد الجليد الذي تتلاني فيه اللغويات والبيوطيقا ، حيث يلتبس في النظر اللغوي انحطاً فعالة للشعر والشاعرية ، ليس يدعة من بدع العصر كما قد يظن المتأفون الذين يضيرون بكل جديد ، بل هو ما اقتضته غفيرة العلم ومعانيات الأشياء . وإذا كانت ماعية الشيء أن لا يكون غيره فإذا بقي من الشعر إذا نحن جردناه من اللغة ومن الفكر اللغوي ؟

لهذا هو الشأن فيه من تسليد طريق البحث وتصحيح منهجه ، بحيث يحقّ حل غيره من متاعج ثبت بطلانها بالدليل . وليس الشأن شأن انجاء يضاف إلى سواه من الجاهلعات ، حل ما يخلو للمتردين والتلفييين الذين يفسنون على أنفسهم وحل غيرهم بالتبميز بين الحق والصواب ، والحق والباطل ، أن يقولوا ذلك ويتلمظوا به - ولفظ الانجاء كمكانز المعيان - للدلالة على أنه لا يخرج عن أن يكون واحداً من جملة الجاهلعات تنسية واجتباعية كلها سائل مشروع .

فالانجاء عندهم معناه خطأ يعمد الصواب ، ولدهيم في مقابلته ما أغفلوا رؤوسهم عليه من الصواب الذي يرون أنه لا صواب غيره ،

الشعر من أقرب طريق ، ويؤثر من كثرة ما يطلق عليهم عند القدماء شعراء الطبع على شعراء الصناعة ؛ لأن الصناعة وما اشتمت منها مرجوحة الكفة عند أصحابنا في ميزان الحسنات والسيئات .

وكان الحكم على أعلام النقد القديم مبني على مثل ذلك ؛ فكان الأملى هو المقدم عندهم على من عده ، فلم يعدلوا به وبصاحبه الباحث أحداً ، وأزوروا كما أزور عن أي ثلم ، ووضعوه كما وضعوه في قصص الاتهام ، وحاصروا قدامة بأسطورة للمتلقي السوداء وقدامة منها براء .

ثم أذهم نفورهم من البلاغة إلى ذكر عبد القاهر في عداد النقاد ، وهو واضع علم البلاغة في غير منازع ؛ والبلاغة غير النقد ، والبلاغيون غير النقاد .

وشاعت في ذلك الحين التفرقة بين بلاغة المعجم وبلاغة العرب ، على نحو ماردعها السيوطي ، إلا عبد القاهر الذي رزق الشهرة والقبول منذ عرف به الإمام محمد عبده في دروسه ومطالعته في الأزهر لأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز ؛ فقد أخرجوه من جرجان .

وإذا كان فكتور هوجو قد وصف بسقوط البلاغة فقد هتف القوم عندنا بسقوطها على أيدي السكاكي والقرظيف ، وطق شروح التلخيص ما طع غيرهما من كتب الشروح والحواشي من الأزور عنها والإنكار .

ولست أسوق ذلك بكاء على البلاغة ولزائمه لكعب الشروح والحواشي ؛ وهل يرعى لما يصدح الرؤوس وتصلط فيه الربكة كما قال العمى وهو يعرض لبيت الفرزدق المشهور :

ومضى زمان يمالين مسروان لم يصد
من المال إلا مسسحتاً أو مجلف

ولكني أسوقه قضاء لحق العلم . ولا أذكر أن أسعداً حمل على البلاغة مثلاً حملت في كتابي ؛ ومع ذلك لا أملك إلا الإعجاب الشديد بما تضمه شروح التلخيص من تدقيق وتحقيق للمعلم ومسالته لا يقوى عليه إلا أولو العزم ، وأعمى يلفظ التحقيق - ذلك الذي ابتدل بعد أن صار يطلق على كل مصبح لاهل له إلا إثبات الفروق بين النسخ المخطوطة وشرح الغريب من الألفاظ اعتياداً على ما في المامج - إثبات المسألة بديل ؛ فإذا ذكر الحقيون ذكر محمد الدين التفتازاني والشيخ الشريف وأضرابهم عن يتصلون لأعوص المثلثات .

وإذا كان قد بعد هولا المهدي ، فالعهد ليس ببعيد بشيخ الإسلام شمس الدين محمد الزين المتوفى سنة ١٣١٣ هجرية ، صاحب الخاتمة على رسالة الصبان في علم البيان ، وقد طمحت في مطبعة بولاق سنة ١٣١٥ ؛ أي لا يفصلها عنا إلا قرن من الزمان ، كانت نجد فيه من يتوفر على مطالعتها من طلبة العلم وأهله ؛ فإين ونحن منها ومنهم ؟ وما معنى هذه المسافة الزمنية إلا القطيعة والخذلان ؟

ويغم عليه ما يستهوي ؛ لأن مرجعه في كل ما يأخذ ويدع إلى ما تقرر عنده من معايير هي أشبه بالمواضعات الاجتماعية .

وإذا كان النقد قد تفرقت به السبل ، وكان الكلام في غير موضوعه أكثر من الكلام في موضوعه ، فإن البلاغة بعلومها الثلاثة (المعاني والبيان والبدیع) قد تألها من البحث اللغوي مالم يتأت للنقد ؛ فقد نشأت في أحضان النحو ، وحولت بحكم نوعيها الكشف عن وجوه الإعجاز في نظم القرآن على هيئات التراكيب وصور البيان .

فالبلاغة قامت على مطابقة الكلام لمتنقى الحال ، وتتبع وجوه استعمال الكلام . وكان لعلم البيان النصيب الأولي من صور الاستعمال الشعري ، كالحجرات والاستعارات والكتابات ، لأنه العلم الذي يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق متفاوتة في الخفاء والوضوح .

ولم يكن حظ البلاغة عند طه حسين والنقاد ومعاصريهم يachsen من حظها عند أبناء القرن التاسع عشر الأولى ، وهو قرن الرومانتيكية والواقعية كما قدما ، فتولدت من معجمهم وكأنهم رأوا في شخصية الشاعر وأسلوبه ما يفتنهم عن تكلف البحث في التشبيه والكتابة والاستعارة ؛ وإذا عرضوا لذلك عرضوا له بالقدر الذي تقتضيه دراسة الأسلوب وما يستتبع ذلك من تصنيف الشعراء بحسب ما أطلق عليه الأدوات والصور البيانية ، وجرى على ذلك تلازمهم في تناوهم للشعر والشعراء ، كأن يقولوا إن امرأة الغيس بكتر من التشبيه ، وأيا تمام يعول على الجنس والطباق ، وهلم جرا ، مما لم يزيدها فيه على صنع ابن رشيق .

ثم هولوا بالنق والمذاهب الفنية والنواسة الفنية على ملامسها طه حسين ، وكان يؤثر - على حد قوله - أن يكون منتج الدراسة جامعاً بين موضوعية العلم وذاتية الفن ، حتى يكون فيه لذة العقل ولذة الذوق جميعاً .

غير أن طه حسين ، وهو صادق فيما يدع وفيما يأخذ ، لما رأى أن طريقة أخذ الشعر من حياة الشاعر غير مأمونة العواقب ، في شاعر كاتنتي تأتبت لفته على كل شيء ، نقلها ، وأبكر أن يكون شعر الشعراء مما يصورهم تصويراً كاملاً صادقاً ، يمكننا من أن نأخذهم منه أخذاً ، منها نبحت ، ومنها نجد في التحقيق ؛ قال : وكما لا نستطيع أن نزع من أنك قادر على أن تستخرج من كتبي كلها صورة صادقة في تطابق الأصل وتوافقه ، وأنت كذلك عاجز عن أن تخرج من ديوان المتنبي صورة صادقة تلائم حياة المتنبي كما كانت في النصف الأول من القرن الرابع للهجرة . . . وإذا فقد يكون من الخير أن نقصد وأن لا نتشدد في هذه النظرية التي يبعها المحدثون ويشفقون بها ، وهي أن الشعر مرآة الشاعر ، وأن الأدب مرآة الأديب . صدقني أن أصبحت لا أطمئن إلى هذه النظرية^(١) .

ولم يكن من شأن هذه المفريات إلا أن تمتد إلى تاريخ النقد العربي ، يلتصم فيه أصحابها ما يسوق المزاج الجليدي الذي يأخذ

أصوات التراث الذي لا نستطيع أن نتخل عنه ، لأن المرء لا يستطيع أن يتخل عن جلده ، ولأننا كالثقود التي حذر أوثانومو أبناء أمريكا اللاتينية من أن يكونوا مثلها ، يقتصر دورهم على المحاكاة وهم يتعاطون ثقافة أوروبا وطرائق أبنائها في التفكير . وينبغي أن لا يحقونا نحن نشدان الحقيقة حيثما كانت عائقا عما يلوح به من بلوغ من دعوى الأصلية ، وهي وهم من الأوهام صنتها بايدينا في مقابل الممارسة ، ثم لمفقتنا لتتمس السبيل إلى حل إشكال التوفيق بينها على طريقتا في اللفظ بالمعارض الذي يقابل معارضا آخر .

وعلى الفكر للمعاصر الذي تحظى حدود الأمن والثقافات أدهى إلى أن تنزع عقدة التقص والكبرياء التي يلوذ بها الرجعيون وهم يلجئون بالأصالة ، ولا معنى لها منعدم إلا التثبث والجمود على ما يعلمون دون غيره مما يجهلون .

وقد كان من شأن إثارة هذا الموقف فيما نحن بسبيله معارضة التراث اللغوي في الفكر العربي بنظيره في الفكر الأوربي ، ولا تمارض هناك ولا تقابل بل مشاكله ونماثل ، فمسائل البلاغة العربية والبلاغة الأوربية متشابهة متجانسة ، لأن منشأها واحد ، وهو تغليب المقولات العقلية على مقولات اللغة ، والتحويل على أحكام الأولى في تصحيح ما للثانية من أحكام .

فالخطية الكلاسيكية القديمة متضاها أن الإنسان يلازم عالم ، لحقيقته وجود سابق على التصور الذي يذهب إليه فيه ، والخطية هي التي تحدد هذا الكائن بالوسائل الكيفية بوقوفه على وجه اليقين على هذه الحقيقة العليا التي - وإن لم تكن بالضرورة ما يقع تحت المشاهدة - تعد المبرر الوحيد للغة بوجه من الوجوه .

وقد كان من الطبيعي أن يرتبط هذا الوضع بفتراس من طبيعة العلاقات بين الفكر واللغة التي لا يستأ أن نقول شيئا عنها دون أن يكون له تعلق بالمتعلق ؛ فكان للمنطق من الفكر السديد ، حل حد قول لأرسطو معناه إقامة المطابقة بين صورة اللغة ومعناها بحيث يمكن القول بأن اللغة مرسومة حدودها ومقتنفة في التعبير ، فلا يجوز أن يقلت شيء من قبضة السلطان الذي لا يتنازع للروح التي تعقل ، ويستحيل حدوث صدم يمكن أن تشرب منه لغة لا معقولة ؛ فاللغة والمنطق يتحالفان للإطباق على الواقع الذي يقال عنه شيء ما (الوهموس) ، ووضعه في الإطار الحكم للمقولات التسع وهي هرم الكليات عند أرسطو ؛ ونعني بها المعاني التي تحدد بها الطرق التي يرتبط فيها موضوع بمحمول ؛ فهذه الميتافيزيقا المنطقية هي التي تصنع من الواقع ومن اللغة وجهين لا يتضاضان من شيء واحد ، والحقيقة اللغوية يتغلغل هذا النموذج المنطقي ؛ ومن هذه الجهة تعد الخطية وليدة المنطق (١٧) .

والوضع الذي يقوم عمل هذه اللغة عند البلاغيين متضاها أيضا إخضاع اللغة لهذه المقولات . ولا معنى لتقسيم الكلام إلى حقيقة وجماز إلا ذلك ؛ فالحقيقة استعمال اللفظ فيما وضع له . والمجاز استعمال في غير ما وضع له . والوضع - سواء أكان ما وضع الألفاظ بإزائه الصور الذهنية أم المعانيات الخارجية - يقوم على التشوير الساخن الذي يقابل التصديق ، ويقتصر على حصول صورة الشيء في العقل ، وعلى اللفظ المطلق من جميع الجوانب .

وتجرى الحقيقة في قضايا النقد والبلاغة كما في غيرها من القضايا إنما يكون بالتأسيها في جميع مظاهرها دون الانكسار على واحد منها ، ولأن ذلك كان تحيزا بإياه العلم ، ومداخل يفضي إلى الخطأ في الحكم على الأشياء ؛ وهل يمكن الوقوف على معنى مانع إلى عبد القاهر فيما تنوّل من إجماع البلغاء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، والكتابة أبلغ من التصريح ، والاستمارة أبلغ من المجاز ، دون الرؤوف على ما ذكره البلاغيون ؟ فقد كان مقتضى البلاغة فيها زيادة في المعنى ، كما أن للمبالغة في صيغة «رحيم» يتحولها من صيغة فاعل إنما كان زيادة الرفع . وعبد القاهر نفى ذلك في كلام له أثبت الخطيب القزويني واعترض عليه ، ثم أجاب عنه بما بدا له فيه ؛ ورد عليه السعد وسخطا ، وتصدى السيد الشريف للسعد فرد عليه وصال .

قال عبد القاهر إن السبب في كون المجاز والاستمارة والكتابة أبلغ ليس في أن واحداً من هذه الأمور يزيد زيادة في المعنى لا يفيدها خلافه ، بل لأنه يفيد تأكيدا لإثبات المعنى لا يفيد خلافه ؛ فليست الزية في قولنا «وأيت أسدا» على قولنا «وأيت رجلا شجاعا» هو والأسد سواء في الشجاعة، وأن الأول أفاد زيادة في مساوئ الأسد في الشجاعة لم يفدها الثاني ، بل الفضيلة هي أن الأول أفاد تأكيدا لإثبات تلك المساواة لم يفده الثاني .

وقد حل الخطيب كلام عبد القاهر على أن مراده بقوله إن واحداً من هذه الأمور لا يزيد زيادة في المعنى أنه لا يدل على الزيادة في المعنى ، فليس السبب في الألفية دلالة على الزيادة في المعنى ، بل السبب تأكيد الإثبات . ثم اعترض عليه بأن ذلك إنما يتجه في غير الاستمارة ، مثل المجاز المرسل والكتابة ؛ لأنها لا يدلان على مزيد عما تدل عليه الحقيقة . وأما الاستمارة فتطوّر إليها من جهة التشبيه فإن الألفية تكون غير ما ذكر ، لدلالة الاستمارة على الاتحاد في الحقيقة المستترة للاتحاد في الشجاعة والمساواة فيها ؛ والتشبيه يشعر بأن الشجاعة في الرجل أضعف منها في الأسد .

ولا نريد أن نطيل في ذلك ، وحسبنا ما ذكره البهاء السبكي من أن ما ذكره عبد القاهر مخالف لاضافتهم على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، ولو كان كما قال لما كان المجاز أبلغ بل كان الأبلغ هو إثبات التشبيه . وأما قوله إن التأكيد إنما هو لتأكيد التشبيه فيه نظر ؛ لأن تأكيد التشبيه إنما يكون بما يرد على الجملة من «إن» و«اللام» مثلا . والتأكيد في الاستمارة إنما وقع في لفظ مفرد ؛ والتأكيد يكون لمعناه ، كما أن المبالغة في قولك رحيم يتحول صيغة من فاعل إنما كان زيادة الرفع لا لتأكيد إثباتها (١٨) .

والإصلاح ، وهو أثر عند حله حسين ، يكثر من ذكره في كتاباته ، لا يأتي دفعة واحدة ، ولا يجمعه صوت واحد ؛ لأن سبيله سبيل المرواة للأفكار وإجالة النظر في كل ما قيل وما يقال ؛ ووب فكرة لا يؤخذ لها منتفع للمرد أفقا خصبيا من التفكير السديد الذي يصحح به مفايد سبق له أن تولاه ، وزيرا وجد في شأيا الاعتراضات ما يشهد بصحة ما تبناه .

ومهم النقد المعاصر ومسائله ، وهي مغايرة لغو النقد في أيام طه حسين والمعاد ومسائله ، لأنها تبدأ من اللغة وتعود إلى اللغة ، لا يبقى فيها الغليل عن الكثير ولا الإجمال عن التفصيل ، وهي كالدراهما ، لا تنفع بشخصية واحدة ، ولا يصورت واحد من

ومن الألفاظ التي عركت على الدلالة الساذجة المخوفة من المصمم - وإن كانت لا تبلغ مبلغ الأولى في الخطأ - ترجمة image بالصورة. رشتان بين مدلول هذا اللفظ الذي يؤول إلى الخيال، ومدلول الصورة في العربية؛ وهو ما يتميز به الشيء مطلقاً، سواء كان في الخارج ويصمى صورة خارجية، أو في ذهن ويصمى صورة ذهنية؛ والمقابل الصحيح له هو القول الممثل على أنه آية ابن رشد في التلخيص.

ومن مواضع النقد الحديث التي لا تخلو من ذلك - وهو ما عيننا - لفظ العلامة الذي ترجمت إليه لفظة *signe* نحو ما استعملها سوسير، في النظرية التي تقرر باسمه *theorie du signe linguistique*، صراحة أوفضنا في مباحث علم اللسان العام.

وقد يبدو لأول وهلة أن هذا اللفظ لاخيار عليه، لأنه ما يتبادر إلى اللسان إذا ذكر لفظ *signe*، وهو أيضاً ما كتبه المعاجم. ولكن يظهر الإشكال عند التأمل في مدلوله وسيله الفكرى ثم مراعاة وأبعده. وإكل ما يقال في ذلك أنه لا يفي بحق النظرية ولا بما تضيي إليه من آثار يتطلع إليها النقد ويترعاهما في تحليل التصور.

نظم ما يميز هذا اللفظ الدلالة على ما يمكن أن يطلق عليه «فكرة الشيء» لا الشيء، بناء على ما ذهب إليه سوسير من أن العلامة لها جانبان؛ جانب اللفظ وهو ما يتلفظ به من أصوات كالفاء والراء والسين في فرس؛ وجانب الفكرة، وهي في هذا المثال فكرة الفرسية لا الفرس الدائم في الخارج، والعلامة بينهما توصف بأنها «تحكمية» كما يقال في ترجمة لفظة *arbitraire*، والراء بها أنه لا مناسبة بين اللفظ والمعنى كما يقول القدماء.

واللغة بمقتضى هذه النظرية نظام أو نسق لا تنكس المعاني فيه من الكلمات إباناً، بناء على ما فيها من مضمون، بل نفاً، بناء على ما بينها من علاقات في النظام، ومعنى ذلك أن الكلمات ليست (علامات) على الأشياء، ولا تتضمن في ذاتها المعاني، بل الأمر على العكس من ذلك؛ فوظيفة الكلمة في الدلالة تتوقف على كيانها الصوتي بحيث يتيسر لها بمقتضاها الدلالة لا على المعنى بل على مطبقها للكلمات الأخرى. فالكلمات ليست وحدات مستقلة بذاتها، ولا وجود لها ولا أصل بوصفها (علامات) إلا من حيث علاقتها بغيرها من الكلمات؛ فقيمة الكلمة - كما يقول سوسير - إنما تؤخذ ما تتسم به اللغة من تزامن، بمعنى حضورها مع غيرها من الكلمات في آن واحد. فاللغة بهذا المعنى نظام سلس، ولا وجود فيها للدلالات من حيث هي، بل كل ما هنالك فروق في الدلالة. وعلى ذلك يمكن أن يوصف الكلام بأنه فعل المتكلم الذي يقوم على التفرقة.

وبعبارة أخرى يتناول لفظ العلامة إلى شيء من ذلك؛ لأن العلامة في العربية كالألمارة، تقتصر على ما يعلم به غيره، ومنه

ولا معنى للوضع إلا مناجزة اللغة بالمارض العقل، وإتزانها على حكمه؛ ومن ثم كانت الحقيقة أصلاً، لأنها مأخوذة من وحقت الشيء إذا أتته، والحقيقة ذات الشيء وبماحيته؛ والمجاز فرع عليها؛ وهو كما كالجرار من العرس، والعرس مبدل لأنه متغير؛ والجوهر معاني لأنه ثابت.

وإذا كان النقد الأدبي الجديد يشكو من تحمة فالنقد العربي يشكو أيضاً من مثلها، مع ما يضاف إليها من انتفاخ أو ضور أدت إليه المحجة. وقائل الله المحجة لأنها داء قديم لم يسلم منه الأوائل؛ فكثيراً ما يجيى من حرماً ملكة القدرة على نقل ما عند غيرنا من ثمرات العقول ونتائج القرائع على ما يمتن لهم أن ينقلوه؛ فإذا بهم يخرجون علينا بلغة ملتاة لقيعة لا إلى العربية تنسج ولا إلى الأجنبية تزول، تسره الصديق وتشتت الحاسد. ويول للشيء من الخلل؛ والحاليون كثير، وهم كمجائر القرع، مشادون بالنميمة، يترجون على ألبام طه حسين والنقد وكتاباتهم التي كانت تترجى لها جنات البلاد، ونسوا أن الزمان غير الزمان، والناس غير الناس، والتخل عن تيارات العصر خيانة لا يفرها التلويع.

وهذا الذي نشكو منه ربما كان من دواهي ازدواج الثقافة الذي نهينا إليه في ستهل كلامنا عن طه حسين. ويظهر ذلك أكثر ما يظهر في لغة النقد ومواضعه التي تترز من منزلة النوايا؛ وعلى تنسيق إلا بأن تكون عربية الوجه واللسان؟ ولا بأس من الإلمام بنظر من ذلك - فيما بل من صفحات - ليكون شاهداً على ما نقول.

إشكالية المواضع في النقد:

وإذا كان نقل الألفاظ على إطلاقها من لسان إلى لسان مما يدخل الضيم على أحدهما أو كليهما، ويعمل من الترجمة خيانة، كما يحلو للإيطاليين أن ينصتوا بذلك، أعداً ما بين الفعلين في لغتهم من جناس، فإن نقل المواضع أدعى إلى هذا الضيم؛ لأنها عرف تستحيل فيه اللغة إلى لغة أخرى يقيد فيها الهميل ويفضل للمجمل.

والألفاظ ليست من البراعة بحيث تتخل، إذا هي تحولت إلى مواضع، من حيثها الأولى، وما كانت ترعاه فيها من سبل المعرفة، وما كانت تتركه في هذه الحيلة من تصورات للأشياء؛ فاللغة تتضمن ميثاقاً مستتراً لا تسلم منها مواضع النقد، ولا يفي عليها ما تتدرب به الترجمة من دقة وإحكام.

ولذلك لا تنفي في المواضع الترجمة الساذجة المخوفة من المعاجم، لأنها تتجاهل تاريخها الفكرى، كما لا يفي فيها الناس مقابل لها في اللغة المنقولة إليها إذا كان هذا المقابل ينظر إلى المضمون الجديد من مضامين المعرفة.

وتاريخ المواضع حافل بكل الأبرين؛ فمن المواضع التي فقدت علة وجودها لأنها قصرت عن الوفاء بدلالة ما يقابلها ما وقع من مقابلة التراجيديا بالمديح والكوميديا بالمجاء في تلخيص ابن رشد لكتاب أرسطو في الشعر، وقد أحسن الفارابي وابن سينا حين أتيا على اللفظ اليوناني (طراخونيا وقومونيا) وإن كان قد خفى عليها ما يدلان عليه.

كلها ، وهذا التجويز قائم فيه ؛ وأنه لا يقدح في إفادته الظن ؛ ولو كان قادحاً لما ثبت شيء من اللغات .

واعتُرض عليه أيضاً بالمعارضة لمذهب الأخفش ، فإنه نفاه مع كونه علماً بالعربية ، فدل أنه ليس من مفهوم اللغة . والجواب أنه لم يثبت نفي الأخفش له كما ثبت إثبات أبي عبيدة والشافعي له ؛ فإن أبا عبيدة قد كرر ذلك في مواضع فصار القدر المشترك مستفيضاً ، والشافعي روى عنه أصحاب مذهبه مع كثرتهم ، والمخالفون له ، ولا كذلك الأخفش .

ولو سلمَ فيها يشهدان بالإثبات وهو يشهد بالنفي ، والمثبتُ أولُ بالقبول من النافي ؛ لأنه إما ينفي لعلم الوجدان ، وأنه لا يدل على عدم الوجود إلا قنناً ، ولثبتت ببيت الوجدان وأنه يدل على الوجود قطعا .

وأيضاً لو لم يدل على أن المراد مخالفة المسكوت عنه للمذكور في الحكم لما كان لتخصيص المذكور بالذكر فائدة ؛ إذ الفرض عدم فائدة غيره واللازم باطل ، لأنه لا يستقيم أن يثبت تخصيص أحد البلغة بنفي فائدة ، لكلام الله ورسوله أجدر^(١٤) . ومعنى ذلك أن الدلالة تزحف من داخل اللغة لا من شيء خارج عنها ؛ لأن دليل إثبات المفهوم هو اللغة لا الشرع أو العرف العام ، وكان اللغة أشد ما تكون ظهوراً حين تحقضي ، وأقوى ما تكون سفوراً حين تختبئ .

وهذه الدلالة هي بمبناها ما يطلق عليه في النظرية Signification cation خلافاً للدلالة الوضعية ، فهي دلالة منطقية متاطها ما في الدهن والخارج ، ولا سبيل معها إلى السيموطيقا ، لأنها أدخلت في اللغة ، ولذلك كان من الخطأ التماسها عند المعترلة أو من لف لفهم من المتكلمين والبالغيين الذين فرقوا إلى آذانهم وأغرقوا اللغة معهم في المفردات المنطقية والعقلية ، وكان الوجود اللغوي عندهم بمقتضى الوضع تالياً لما في الدهن ووجود الأعيان .

ولا معنى للفرد للوضع وما ترتب عليه من حقيقة ومجاز إلا تحميد اللغة والوقوف بها عند المعنى الواحد الذي وضعت الأنفاظ بإزائه ، سواء كان الصور الذهنية أو المعانيات الخارجية ؛ فهذا المعنى ثابت لا يختلف ولا يتغير ، واختلاف الطرق الدالة عليه من مجاز واستعارة وكتابة لا يوجب اختلافاً وتغيراً فيه بالزيادة والتقصان ؛ لأن اللفظ لا تأثير له في المعنى إيجاباً ولا زيادة كما أنه لا تأثير لتغيره . والدلالة آلية لا تخرج من كونها دلالة على تأكيد الإثبات في المجاز المرسل والكتابة ، ودلالة على الاتحاد في الحقيقة المستلزمة للاتحاد في الوصف ، كالشجاعة وغيرها .

وشتان بين هذا الوقوف وموقف النقد اللغوي الذي لا يرضى وهو يتعاطى البيوطيقا بصياغة لأينية المعنى -Structuration Semanti- que من خارج لغة النص الذي يتناول شفرته بالكشف عنها والبيان ليخرج من القراءة الغضبة بلغة جديدة غير اللغة ، وأشياء جديدة غير الأشياء . وبغير ذلك تفقد السيموطيقا علة وجودها على ما قد

علمَ الجليش إمارة على اجتماع الجيش لا أكثر ولا أقل . وجوه النظرية التي نحن بصددھا الدلالة لا على شيء في الخارج بل على ما يقع في داخل اللغة من فروق يتألف منها نسق الكلام ، وبغيرها لا يتأتى للغة نظام .

وليس أنسب لهذا المعنى من لفظ الدليل ، الذي يلازم ما يشق إليه من دال ومدلول ، عليها وعلى نسبة أحدھا للآخر تتدور النظرية ، خلافاً للفظ العلامة الذي يتناصر عن ذلك ولا يتنص به ، لأنه عاجز كلي .

والدليل عريق في العربية ، فهو يطلق على النص ، ويقال دليل لغتي كما يقال دليل عقل ، وربما دلل على الفروق التي يظهر منها شيء في العربية فيما يعرف بالفروق في كقولهم « ففكر » عام في الأشياء ، و « شام » خاص بالبرق ، و « التفت » لا يكون إلا في محمود ، و « الوصف » يكون في وفي غيره .

ومن هذا الباب أيضاً ما يطلق عليه اتفاق المباني واتقار الممال ؛ كقولهم « العلم » لما فلت ، و « العلم » لما هو آت .

وحليل الخطاب في اصطلاح الأصوليين ، ويعرف بمفهوم المخالفة ، أدخل في هذا الباب ، وهو أن يكون المسكوت عنه مخالفاً للمذكور في الحكم نفياً وإيجاباً . وهو أقسام : الأول مفهوم الصفة ، مثل « في الغنم السائمة زكاة » ، يفهم منه أن ليس في المحلومة زكاة ، الثاني مفهوم الشرط ، مثل « وإن كنَّ أولات حمل فأنفقوا عليهن حتى يرضن مملوئ » ، يفهم منه أنهن إن لم يكنَّ أولات حمل فأنفقن بخلانه ؛ الثالث مفهوم الغاية ، مثل « فلا تحل له من بعد حتى تنكح زوجاً غيره » ، مفهومة أنها إذا نكحت زوجاً غيره تحل ؛ الرابع مفهوم العدد الخاص ، مثل « فاجلدوهم ثمانين جلدة » ، يفهم أن الزائد على الثمانين غير واجب .

وهذا المفهوم كما يظهر في مفهوم الصفة هو من مفهوم اللغة وليس مبناه على الاجتهاد ، فأبو حبيدة ما سمع قوله عليه السلام : « في الواجد يحل عبده وعرضه » ، أي مطلق العنق يحل حبه ومطاعته ؛ قال : هذا يدل على أن مطلق غير العنق ليس يتظلم . وقيل له في قوله عليه الصلاة والسلام : « لأن يتنزل بطن الرجل قيساً » غير من أن يتنزل شراً ، المراد بالشعر ههنا أجهاد مطلقاً أو هجاء الرسول خاصة ؟ فسمعه فقال : لو كان كذلك لم يكن للذكر الاتلاء معنى ؛ لأن قلبه وكثيره سواء فيه ، فجعل الاتلاء من الشعر في قوة الشعر الكثير يوجب ذلك ، ففهم منه أن غير الكثير ليس كذلك فاحتج به ، فقد ألزم من تقدير الصفة للمفهوم فكيف من التصريح بها ؟ هذا وقد قال الشافعي بمفهوم الصفة ، وما عالمان بلغة العرب ، فالظاهر فهماً ذلك لغة ، ولو لم يفهم لغة لما فهم منه .

واعتُرض عليه بأننا لا نسلمُ فهمها ذلك لغةً لجواز أن يتينا على اجتهداها . والجواب أن أكثر اللغة إنما يثبت بقول الأئمة « معناه

ومن ثم يتبين ما في لفظ التحكم من التبرك كما قدمنا ، لأنه حين يساق في معرض التذليل والاحتجاج لراى أو مذهب ينصرف اللسان منه إلى أنه لا وجه له ، وأن صاحبه يحسب القبول اعتسافاً ، وهذا مما يبرأ منه سوسير ، بليل ما ذكره في مواضع أخرى ، كما نبرأ منه العلامة .

فالأمر — كما أشار بنفست — على خلاف ما قد يوهوم من قضيعة بين الدال والمدلول لأنها علاقة ضرورية يوجبها الحس القطري وما يشعر به المتكلم عما لا سبيل إلى إنكاره ، فكيفما استبرأ أحدهما استبرأ الآخر ، وتنزل فكرة الشيء منزلة الروح من الصورة الصوتية ، وكما أن النفس لا تختصن الصور الجوفاء فهي أيضاً لا تختصن المعاني المجردة من الأساء .

وسوسير يصرح بأن الفكر الإنسان لا يعدو أن يكون كتلة لا شكل لها ولا تميز بين أجزائها ، ويقل إجماع الفلاسفة واللغويين على أننا لا نقدر ، إذا نحن لم نلجأ إلى (العلامات) ، على التمييز بين فكرتين بطريقة واضحة معقدة ، والفكر وحده أشبه بسديم لا حدود فيه لشيء ما ، فالأفكار القائمة سلفاً لا يحدوها ، ولا تميز لشيء منها قبل ظهور اللفظ . ويقابل ذلك — وهذا ما يقتضيه المنطق — أن النفس لا تختصن من الصور الصوتية إلا ما كان دعامة أوتسداً لتتمثل ما تريد ، وإلا اطرحته ، لأنه بالنسبة لها كالمجهول والغريب .

وهو أيضاً يشبه اللسان بقرقة ، الفكر أحد وجهيهما ، والصوت هو الوجه الآخر ؛ وكما أنه لا سبيل إلى تجزئة الوجه دون تجزئة الظهر في الورقة ، لا سبيل لتلك إلى فصل الصوت عن الفكر ولا الفكر عن الصوت في اللسان ، ولا يصل الإنسان إلى ذلك إلا بنوع من التجريد الذى يؤدى إما إلى علم نفس محض ، أو إلى علم أصوات محض .

وهذا الذى ذكره عن اللسان يصدق على العلامة اللغوية من حيث تظهر فيها خصائص اللسان .

فأين التحكم بعد كل ما تقدم ؟ ألا يفرنا ذلك بالمدلول عن هذه اللفظة إلى أخرى تناسب السياق ؟ أو ليس الاصطلاح وما يجري مجراه أحق منها بالمعنى وله في علوم العربية تاريخ طويل ؟ والاصطلاح وإن كان أحد ملحين في بيان أصل اللغة والآخر التوثيق والإلهام من الله تعالى ، وفي نصرته كل منها تساق حجج أكثرها كلامية ، فهو أيضاً صيغة لبيان طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى وأنها ليست بالعلاقة الضرورية بل هي تدخل في حيز الإمكان .

وفي هذا يقول ابن سينا^(١٦) إنه سواء كان اللفظ أمراً ملهياً وموحى علمه من عند الله تعالى لمعلم أول ، أو كان الطبع قد اتبع في تخصيص معنى بصوت هو ألق به ، كما سميت اللفظ قفاً بصوتها ، أو كان قوم اجتمعوا فاصطبعوا اصطلاحاً ، أو كان شيء من هذا قد سبق فاصطبل يسيراً يسيراً إلى غيره من حيث لم يشعر

بغيره به أخذ الدلالة فيها مأخذ الدلالة الوضعية كما استقرت عليه في البلاغة ، أو مأخذ الدلالة السيميولوجية . والسيميولوجيا — على ما حددها سوسير — هي العلم الذى يدرس (الألة) في نطاق الحياة الاجتماعية ، وكلتاها لا وجه فيها لتلاقي الدال والمدلول وتطابقهما على نحو ما يكون في الدلالة السيميولوجية .

واللفظ الذى يساق لتصوير ماهية هذه العلاقة في نظرية العلامة عند سوسير هو التحكم ، وتوصف فيقال علاقة تحكمية arbitraire بمعنى أنه لا مناسبة فيها بين الدال والمدلول أو اللفظ والمعنى .

وهذه الترجمة وإن كانت صحيحة في ظاهر الأمر على ما يؤخذ من المعاجم فاللفظة من التبرك يمكن ، شئها شأن الاعتباطية التى شاع استعمالها أيضاً . دون مراعاة للمعنى الذى ينشأ أن تحمل عليه لفظة arbitraire حتى تتسق مع سائر المتعاصر في النظرية على نحو ما فعل بنفست^(١٧) عند تصديدها بالتفسير والبيان .

وقد يبدو في كلام سوسير — كما ذكر بنفست — شيء من التناقض ، حيث يصرح بأن العلامة لا تجمع بين الشيء والاسم بل بين الفكرة والصورة ، ولكنه يؤكد بعد ذلك بقليل أنه ليس لها بالمدلول صلة طبيعية في الواقع ، ومن ثم كان وصفها بما وصفت به ، وهو تسلسل أخل به وشوهه — على حد قول بنفست — لجوء سوسير الخفى الكائن في اللاوعى إلى طرف ثالث لم يتغمضه التعريف الذى استعمل به كلامه وانصرف فيه على الدال والمدلول ، وهو الشيء الذى في الخارج .

ويظهر ذلك ظهوراً بيناً في الأمثلة التى ساقها للتدليل على ما ذهب إليه ، إذ يقتصر فيها على ذكر الدال والمدلول تارة ، ويقسم الشيء بطريقة متأنية تارة أخرى ، كأن يمثل الصورة الأولى بفكرة (الأخت) ، التى لا علاقة لها بالدال (أخت) ، دون أن يشير إلى حقيقتها القائمة في الخارج ، وسحين يتعرض في الصورة الثانية للفرق بين b.d.f. في الفرنسية و O.K.s في الإنجليزية لا يجد بداً من أن يقول إنها يطلقان على حيوان واحد . بسينه (هو الثور في العربية) .

وفي ذلك ما فيه من الإخلال بجهد الصورية في اللغة وما ينشأ تزويجه في علم اللسان من البحث في الصور اللغوية التى يتألف منها موضوعه ، مما يقتضى بالضرورة علم التعرض بالذكر للحيوان المتضمن . فما يطلق عليه التحكم إنما يظهر بالنظر إلى العلاقة بين oks و b.d.f. والحقيقة الواحدة التى يدل كل منهما عليها .

ولكن من الضمير لسوسير أن يعمل ذلك على أنه قصور في النقد ؛ فهو إنما يعبر عن روح العصر في أواخر القرن التاسع عشر ، وما عاود عليه من تدليل لا يخرج عن كونه سمة من سمات الفكر التاريخي الذى يقوم على النسبية والبحث للظنون ، فالقول بأن العلامة اللغوية (تحكمية) لأن الحيوان الواحد يطلق عليه اسم في بلد آخر واسم آخر في بلد هو بمنزلة القول بأن الحزن يرمز له باللون الأسود في أوروبا واللون الأبيض في الصين .

به ، أو كان بعض الألفاظ حصل على جهة والبعض الآخر حصل على جهة أخرى ، فإنها إما تدل بالإنشاء ، أعني أنه ليس يلزم أحداً من الناس أن يعمل لفظاً من الألفاظ موقوفاً على معنى من المعاني ولا طبيعة الناس تحمّلهم عليه ، بل قد واطأ تأليفهم أولهم على ذلك وسأله عليه ، بحيث لو توهمنا الأول اتفق له أن استعماله يدل ما استعمله لفظاً آخر موروثاً أو اخترعاً اخترعاً واختراعاً ولقته الثاني ، كان حكم استعماله فيه كحكمه في هذا ، وحتى لو كان معلّم أول علم الناس هذه الألفاظ ، وإما صارت إليه من عند الله تعالى ويوضع منه أو على وجه آخر كيف شئت لكان يجوز أن يكون الأمر في الدلالة بها بخلاف ما صار إليه لو وضعه ، وكان الغناء هذا الغناء .

والدلالة بالألفاظ إما استمر بها التعارف بسبب تراض من المتخاطبين غير ضروري حتى إنه وإن فرضناه بحسب المعلم الأول ضرورياً من عند الله أو من جهة أخرى ، فإنه بحسب المشاركة اصطلاحياً . فإن قول الثاني من الأول إما هو بأن قال له الأول أن كذا يعني كذا ، أو فعل فلان يؤول إلى مثل هذا التوقيف ، وما أشبه ذلك ، فوافتأ عليه الثاني والثالث من غير أن كان يلزمهم أن يعملوا ذلك اللفظ لذلك المعنى ، وأن يعملوا لفظاً بعينه لمعنى بعينه لزوماً ضرورياً ، بل كان يجوز أن يقع مثل ذلك التبيين من المعلم الأول لهم على لفظ آخر ، فلذلك جاز أن تكون دلالات الألفاظ مختلفة .

ألا يمكن أن يكون هذا الاختلاف مدخلاً ما يتطلع إليه النقد الحديث من تعدد القراءات ، وماذا عسى أن يكون تعدد القراءات إلا أثرًا لتعدد الكتابات كان الكاتب واضح جديد لغة جديدة ؟

ولسائل أن يسأل أين يقع هذا مانحن فيه من الكلام عن طه حسين وما بعد طه حسين والجواب لا يخرج عن الاستطراد الذي عرضنا فيه للمراضعات وما وراء المراضعات .

ونحن بما وراء المراضعات ما جعلها ممكنة بحكم الضرورة ؛ وهنالك نلتقي بطله حسين إذا نحن حولنا على تفسير كلامه التفسير الصحيح . والتفسير الصحيح لكاتبه يفسر بحدى قدرة ما تحمله من إمكانات جديدة تفسى بها إلى ما وراءها .

وإذا كنا قد أردنا أن نبين في كلامنا على المراضعات أنها إذا

انتزعت من سياقها الفكري فقدت دلالتها وأدى ذلك إلى الخلط في المفاهيم ، فإن تحرير القول فيها بحيث تتضح لمطالب النقد الجدي لم يكن ليتأتى إلا بالاعتداد بالظاهرة اللغوية ، فلا معنى للعلامة أو الدليل والدلالة السيميائية في شريعة النقد الجدي إلا بتقديم الظاهرة اللغوية في الوجود على ما يقابلها من الخارج ، وإلا عدنا إلى حكم النقد القديم والبالغة القديمة .

وحسب طه حسين أنه لم يكن بجنى عن الظاهرة اللغوية أو الأدبية ؛ فقد أدار عليها كلامه في أكثر من موضع ، وإن كان قد تناولها في السياق الفكري لبعضه . ومآخذه على العقاد في التحليل النفسي للأدب أشهر من أن تذكر ، ولا تحتاج منا إلى بيان . وإما نقف عند نقده لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس لأنه بسبيل ما نحن فيه^(١٧)

قال : ولا على أن أكون من المدرسة القديمة أو من المدرسة الجديدة ، فهذا كله كلام يقال ، ولم يتدعنى الكلام عن دقائق الأشياء قط ، وبعد هذا كله أحب أن أسأل هؤلاء السادة أن يتفضلوا فيبينوا لي في وضح ، وفي كلام يفهمه مثل من أوساط الناس ، ما عسى أن يكون مضمون الأدب هذا ؟ أهو المعاني أم الحقائق المادية والمعنوية التي تنعكس في هذه المعاني ؟ ما الذي يحدونه في شعر مايكوفسكي حين يمجّد الصناعة ؟ يمجّدون المصانع وأدواتها أم يمجّدون صور هذه الصناعة والأدوات وصور إنتاجها وصور الآثار التي يحدونها هذا الإنتاج في الحياة الاجتماعية ؟ أليسوا يمجّدون هذه الصور حين تحسن التادية للحقائق الاجتماعية والدلالة عليها ؟ وهذه الصورة ما هي ؟ أداة هي أم معنى ؟ فإن تكن أداة ؛ فكيف يتاح لهذه المصانع الضخمة وهذه الأدوات الثقيل وهؤلاء العمال وروسلاتهم ومهندسيهم ومدبريهم وما ينتجون ، وهؤلاء الناس الذين لا يصحون والذين يتقدمون بشمرات هذا الإنتاج ؛ كيف يتاح لهذا كله وهؤلاء الناس كلهم أن يمجّعوا أشخاصهم وأعيانهم بين دفتي كتاب ؛ وإن تكن صوراً فقيم الأغصان والورد والجبال الذي لا يفي في أن نسميها صوراً أو نسميها معاني ؟

وهل هذا إلا مصير اللغة مع الإنسان ومصير الإنسان مع اللغة ، كتب عليه أن تند عنه وتتوارى في خضم الأشياء وهي التي تدل عليها ؟ فالأشياء بغير الأسماء في حكم العدم ، والأسماء هي التي تفسى عليها الوجود .

أليس هذه حقيقة الحقائق في النقد قديمه وحديثه على السواء .

الهوامش :

- (١) نازلي إسماعيل حسن ، تعليقات ميكروتيه ، ص ٧٨ ، دار المعارف - القاهرة .
- (٢) طه حسين ، في الأدب الجاهل ص ٨ . دار للمعارف ، القاهرة .
- (٣) في الأدب الجاهل ، ٤٨ .
- (٤) المقاد ، رجعة إلى الصلاه ، ص ١٢ .
- (٥) طه حسين ، فصول في الأدب والفقه ، ص ٢٤ .
- (٦) بسطنا هذه المسألة في كتابنا التركيب اللغوي للأدب ، ص ٨١ ، ط ٢ ، دار المريخ ، الرياض .
- (٧) طه حسين ، حديث الأربعاء ٢ / ٥٢ .
- (٨) عباس المقاد ، يوميات ١٠ / ٢ .
- (٩) أبو الطيب اللغوي ، مراتب النحويين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ص ٣٩ ، مكتبة نهضة مصر للنشاعة ، القاهرة .
- (١٠) العملة لأين رشيق ، ١٠ / ٢ .
- (١١) طه حسين ، مع انتهى ٣٧٥ .
- (١٢) شروح التفسير ١ / ٢٧٤ وما يليها ، ط السمادة - للقاهرة .
- (١٣) **Paniel Deas Y Jaques Fillalet, Linguistique et Poétique p. 4** Larousse universitaire, Paris .
- (١٤) شرح المعبد حل ابن الخياط ١٧٣ / ٢ - ١٧٥ ، ط . بولاق ١٣١٦ هـ .
- (١٥) **E. Benveniste: Problemes de Linguistique générale, 1,52-54,** ed. Gallimard, 1966 .
- (١٦) ابن سينا : كتاب الميارة (الشفا - للطق) تحقيق محمود الحفصيري ، ٣ ، ٤ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ القاهرة .
- (١٧) محصلم وقلد - ص ١٠١ ، ط ١١ ١٩٨٢ .

معبود



سيرة العقاد الذاتية المبثورة



على تسلسلش

لم يكتب العقاد سيرة ذاتية بالمعنى الدقيق للكلمة ، ولكنه لم يدعاه للسيرة من أى نوع ، مثلاً فعل معاصره الإنجليزى ت . س . إليوت ؛ فقد كان الأخير يكره السيرة — عامة أو ذاتية — عن مبدأ . وكان المبدأ أن الأدب منفصل عن شخصية صاحبه ، إن لم يكن هروباً منها — على حد قوله . ولكن العقاد كان — على العكس من هذا — يعتقد أن الأدب وظيف الارتباط بشخصية صاحبه ، وأنه مرآة لهذه الشخصية ، كما أوضح في كتابه عن ابن الرومى . ومعنى هذا أنه لم يكن يكره السيرة أو كتابتها . بل إنه شغل نفسه بسير العطاء ، فكتب سيراً لبعضهم ودراسات لشخصية بعضهم الآخر . ومع ذلك لم يكن هو نفسه صاحب شخصية بسيطة من النوع البواح ، الذى يفضى بمكنونه إلى الغير ، إلا في شعره . ولهذا لم يقبل على كتابة سيرة ذاتية لنفسه ، في الوقت الذى ازدهرت فيه السيرة الذاتية عند ألمع أبناء جيله ، مثل طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسى ومحمد حسين هيكل وميخائيل نعيمة .

ولا سيما في دواوينه الخمسة الأخيرة ، وهى على التوالي : وحى الاربعين ، هدية الكروان ، عابر سبيل ، أعاصير مغرب ، بعد الأعاصير . وقد صدرت في المدة من ١٩٣٣ إلى ١٩٥٠ . ولو أننا حاولنا تطبيق فكرته حول انعكاس حياة الشاعر على شعره ، الذى طبقها على سواه ، ابتداء من ابن الرومى إلى أبى نواس ، لوجدنا هذه الدواوين الخمسة ناطقة بكثير من تفصيلات علاقاته النسائية بوجه خاص ، مما لم يشر إليه في أى كتاب آخر من كتبه الشعرية

وفي عام ١٩٤٥ أصدر العقاد كتاباً صغيراً بعنوان « في بقي » ، جعله نوعاً من السيرة الذاتية لحياته في البيت ، بين الكتب ، ومع الغرام والكاتب ، وضمنه مادة سيرة لا غنى عنها في فهمه وتقديره . ثم أصدر في عام ١٩٦٣ كتاباً صغيراً آخر — أكبر قليلاً من سابقه — بعنوان « رجال عرفهم » . وكان قد نشر عترياته منجمة منذ أواخر الخمسينيات . وفيه رسم صوراً قلمية — من واقع خبرته الشخصية — لعدد من رجال عصره ونسائه في مجال الفكر والكتابة . وسعى هذه الصور « لتليقات » ، ولكنه أضاف إليها علاقاته الشخصية وذكرياته

وإذا كان هيكل قد كتب سيرته الذاتية السياسية في كتابه « مذكرات في السياسة المصرية » ، فقد كان أقصى ما فعله العقاد هو أنه استجاب لدعوة صحفية — إذا صح التعبير — لكتابة فصول عن أطوار حياته الثقافية بشكل عام . ومن هذه الفصول المتفرقة جمع طاهر الطناسى — صاحب الدعوة ومدير تحرير مجلة « الهلال » — كتابين أصدرهما عقب وفاة العقاد مباشرة ، هما : « وأنا » ، و « حياة قلم » . ومع ذلك كان العقاد نفسه قد أصدر في عام ١٩٣٧ كتابه « عالم السدود والقيود » ، الذى روى فيه بعض أحوال ذلك العالم الذى استضافه بقوة القانون في عام ١٩٣٠ . ولكن العقاد لم يرو في هذا الكتاب شيئاً ذا بال عن تجرته الشخصية في السجن بمقدار ملزومى عن عالم السجن ونزلاته وأخلاقه . وكان قد أصدر أيضاً روايته الوحيدة « سارة » في العام التالى ، ١٩٣٨ . وفيها — كما أشار كثير من الباحثين — تصوير لتجربة ذاتية في الحب ، وعلاقة معيبة بامرأة مغمورة اسمها أليس ، وطرف من علاقة أخرى بامرأة مشهورة ، هى مى زيادة .

غير أن العقاد لم يصور هاتين « سارة » وحدها ، وإنما صورهما — كما صور غيرهما — في أكثر من ديوان من دواوينه الشعرية العشرة ،

العربية والتاريخ ، الذي كان يشجع تلامذته على الابتكار وحُب الوطن وتاريخه ، ومدرس الحساب ، الذي كان يتحدى هؤلاء الصغار بالمسائل الصعبة ، فضلاً عن رجل أزهري من تلامذة الأفغان وزملاء محمد عبده ، كانت داره صالوناً أدبياً مرموقاً في أسوان ، ومنه عرف العقاد النهم إلى المعرفة وحُب الأدب والتعلق بالشعر . وفي تلك الأونة زار محمد عبده أسوان ، فزار مدرستها ، وأطلعته مدرّس اللغة على كراسة العقاد فأعجب بها ، وتنبأ له بمستقبل مرموق في الكتابة . وكانت كلمة « الأستاذ الإمام » - كما كان يطلق على محمد عبده - حافزة إلى الكتابة ، ولكنها كانت ولا ريب - كما يقول - حافزة قوياً بين الحوافز الكبرى ، وجاءت بعد حزمة سابقة فأعانتها ، ودفعت عنها عوارض التردد والإحجام ، على حد تعبيره . ومن إعجابه بمحمد عبده نشأ إعجابه بأستاذه الأفغان وتلميذه الآخر سعد زغلول ، كما. نشأت خطته في السياسة الوطنية كما يسميها .

غير أن أساتلته كانوا جميعاً من اختارهم بنفسه على حد قوله ، فيها هذا الشيخ الجندى ، صديق والده ، وزميل محمد عبده . وكان لتشجيع هؤلاء له ، ومواتاة الظروف المهيطة ، فضلاً عن استعداده الشخصي ، أبداً الأثر في تعلقه بحرفة الكتابة في سن مبكرة . لقد نظم الشعر في الحادية عشرة ، ويبدو أن ميله إلى الأنطواء شجعاً على هذا النظم . ومع أنه يرد هذا الميل إلى الوراء عن أمه ، فهو يذكر أن وياه الهوى الأصغر حاجم بطلته وهو في السابعة فركن إلى الأنطواء والعزلة . ولكن هذا سبب ضئيل للأنطواء ، ربما يعادل في ضعفه سبب الوراء . فليل إلى الأنطواء لا يمكن تفسيره بسهولة ، بمزج من البيئة والتربية .

ومن اللات لانتباهه في تكوين العقاد في تلك الحقبة وما تلاها أن ذكريته كانت قوية إلى درجة الحد : بل إنه يسمي الذاكرة « الملكة السليمة » ، فهو يذكر وقائع وأحداثاً ترجع إلى سن الثالثة . وكذلك بلغت الانتباه إقباله النهم الباكر على المعرفة وإرضاء الفضول ، ففي طفولته كون لنفسه مكتبة خاصة من قروش المعملية ، وتابع الطير والحويان بالمراقبة والدراسة ، وتحدى أبويه وأهله في الحد من حريته وفضوله ، وتوزع اهتمامه مستقبله على الانخراط في سلك الجندية لمحاربة الاحتلال ، ودراسة علوم الزراعة والحويان ، لأن أسوان كانت في طفولته ميداناً لحركة الجنود المصريين والسودانيين والإنجليز ، مثلاً كانت مشتل للزهور والنبات ، وملاذ للطيور المهاجرة . كما انتفع بأسوان - مثقياً سلباً - في قراءة الكتب الإنجليزية التي كان يأخذ بها السياح ، أو كانت تباع في المدينة الصغيرة الوادعة . في عام ١٩٠٤ جاهد العقاد في القاهرة ، دون أن تعرف سرّاً لمحبه الحفيظ ، ولكن يبدو أنه جاهد بحثاً عن الاستقلال ولقمة العيش وفرص الحياة من الكتابة . وكان قد جرب في طفولته وصباه أن يقرأ صحيفه « الأستاذ » لعبد الله نعيم ، فأنشأ صحيفه باسم « التلميذ » ، وطبعها بالطريقة البدائية على « البازولة » ، ليقرأها هو وحفنة من زملائه في المدرسة . ومع أن افتتاحيتها كانت بعنوان « لو كنا مثلكم لما فعلنا فعلكم » ، وهي معارضة لفك التمدن المشهور بعنوان « لو كنتم مثلاً لفعلتم فعلنا » فلم يكن معجبا بالتمدن قدر إعجابه بأستاذه الأفغان وزملاء محمد عبده . وفي ذلك يقول :

« أحسبني لم أفضل الأستاذ الإمام محمد عبده على صاحبه

بهؤلاء الأعلام ، مثل محمد فريد وجلي ، ويعقوب صروف ، ومحمد رشيد رضا ، ولطفي السيد ، ومحمد الخولي ، وجليل صدقي الزهاوي ، ومي زيادة . وفي هذه الصور التليفية التي رسمها لهم مادة تتعلق بسيرته مهمة ولا غنى عنها أيضاً في فهمه وتقديره .

تبقى بعد ذلك أسفاره ورحلاته التي لم يعتن بجمع ما كتبه عنها . وقد أصدر أدباً أخيه - بعد وفاته - كتاباً بعنوان « مع عامل الجزيرة العربية » ، جمع فيه ما كتبه عن رحلته إلى السعودية في عام ١٩٤٦ وتجزئته في العمرة وبيت الله الحرام . وجمع طاهر الطنحلي بعض مقالاته التي كتبها عن رحلته إلى فلسطين في عام ١٩٤٥ ، وضمها إلى كتاب « حياة قلم » عند طبعه في عام ١٩٦٤ . أما مقالاته الأخرى عن رحلته إلى الشام في الثلاثينيات ورحلته إلى فلسطين عام ١٩٤٠ فلا زالت قائمة في طوابق الصحف والمجلات .

وهكذا يبرهن العقاد سيرته الذاتية ، ولم يعتن بالفرغ لجمع موادها المنتثرة ، أو إعادة نظمها في خيط واحد . ومع ذلك يظل كتابه « أنا - حياة قلم » أهم هذه المواد وأكثرها تنسيقاً وشمولاً ، بالرغم مما أضاعه الطنحلي إلى أحدهما من مقالات لا دخل له بها ، كما حدث في كتاب « حياة قلم » ، الذي لم يكن بحلقة إلى الفصول الثلاثة الأخيرة عن الدين والفلسفة والشعر العربي والأدب والفن ورحلة فلسطين .

■ أنا . . أولاً وأخيراً

يصور العقاد في كتاب « أنا » - وهو عنوان مطابق لنزعته الفردية الأنوية - أطوار حياته المختلفة ، مع مناقشة ما حلق بهذه الحياة من بشروعات وأسئلة وخصائص شخصية ونوازل ، حتى سن السبعين . ومع أنه سجل في بطاقته الشخصية أنه مولود في أول يوليو ١٨٨٩ ، فيبدو أن هذا التاريخ متأخر من تاريخ ميلاده الحقيقي ثلاثة أيام ، وأن أباه سجله متأخراً على هذا النحو كعادة أبناء عصره ، أو ربما يستعمل شهر جديد . فالتاريخ الذي يشته العقاد هنا هو ٢٨ يونيو ١٨٨٩ ، وهو الأصديق على أي حال .

وكان أبوه موظفاً صغيراً في أسوان ، حيث ولد . وكانت أمه - التي يتحدث عنها بإعجاب - كريمة الأصل ، مولودة النقي ، تكو الأرواق والشهرة ، علمته الأنطواء ، وورث عنها كثيراً من خصاله ، ما عدا القصد في النفقة وتدريب لئال على حد تعبيره . وقد رحل عنها أبوه ، وهي في فتوان شبابها ، فأكملت مهمته مع تربية الأولاد ، عاشت حتى عام ١٩٥٥ ، دون أن ينقطع العقاد عن زيارتها ، كل عام تقريباً ، بعد أن شد رحاله إلى العاصمة في عام ١٩٠٤ وهو في الخامسة عشرة . وكان تعلقه بهذه الأم القوية الشخصية من أسباب عزوفه عن الزواج في الغالب ، فقد قال لها ذات مرة : « لو وجدت في زوجة مثلك تزوجت الساعة » (١) .

ومع أن أباه لا يميل هذه المكانة في الكتاب ، ولا هو أثر فيه كما أثرت أمه ، فقد وفر له أسباب التعليم والقراءة منذ صغره ، وألحقه بالمدرسة الابتدائية حتى نال إجازته في عام ١٩٠٣ ، وهي سن عادية في ذلك العصر على أي حال . ولكن العقاد لا يذكر سر تأخره في إنهاء تلك المرحلة . ومع ذلك كان لبعض مدرسيه أثر كبير ، ولا سيما مدرّس

تصل بعد الظهر ، لا في الصباح ، ولا تصل إلى أبعد من القاهرة والإسكندرية ، ولا توزع إحداهما أكثر من ٥٠٠٠ نسخة ، ولا نجد إقبالا من المملتين ، ولا تعمل إلا على البيع والاشتراكات والمصرفات السرية - « الإعانات السرية » كما يسميها - من الجهات الحكومية وغيرها ؛ وهو ما يسميه خبراء الإعلام الإنجليزي باسم « الرشوة » . ومع هذا كله استطاع العقاد أن يحقق بعض أمانيه ؛ فها هو ذا دخل الصحافة من باب الأدب ، وها هو ذا يصبح قريبا من مصادر الأفكار والشخصيات التي أعجب بها أو سمع عنها في بلدته . فقد عرف أحمد لطفي السيد ، ونشر أول مقال له بجريدته « الجديدة » في عام ١٩٠٧ ، وعرف سعد زغلول وأجرى معه « أول حديث لصحفي مصري مع أحد الوزراء المصريين » - على حد تعبيره - في عام ١٩٠٨^(٢)

ومع أن الصحافة أتاحت له في تلك الحقبة أن يقترب من الصفوة ، فإنها لم تخلصه من فقره ، ولا عصيته من الحاجة إلى المال في المدينة الكبيرة . ومع أن راتبه الحكومي زاد جنيتها وإحداها ، فقد اضطر إلى تعلم مهنة التلغراف في أثناء عمله الصحفي ، واعتمد على سابقه وقدميه في التنقل ، وسكن غرفة علوية بالسطح أحد البيوت بحي حدائق القبة ، أي في ضواحي القاهرة ، وأعطى دروسا خصوصية لتاجر أقمشة حتى يكفيه الكساء ، واشترى حلتين قديمتين وكتبها إنجليزية أرخص مما يتابع به في لندن لأنها طبع في ألمانيا . وبدأ يقدد الكتاب الإنجليزي في الترتيب على مقالاته بالأحرف الأولى (ع . م . العقاد) ، فراح الناس ينتدرون عليه ويقولون عنه « عم العقاد » . وكان يقضي اليوم في غرفته أحيانا على وجبة واحدة من الخبز والجبن أو الخبز والبقول ، ويقرأ في الليل على شمعته أو مصباح خيزل ، فهدى ولا يسلم من الشاعلة كما يؤوب يعيش أسرمتزوجة . فنهى فتاة تحبها لنفسها دون علم منه ، وترسل له صاحبها لتعلمه بالثب ، فيردها بأنه لا يستطيع أن يعول سوى نفسه . وتلك أخرى على غير دينه ، ترشحها للثلاثمائة زوجة له فلا يملك إلا التكليل والمزيد من الانطواء . وفي الوقت الذي يترشح فيه جو الحرب العالمية الأولى على الحياة والصحافة ، وتهدد الرقابة والبطالة عيشه ، لا يملك إلا أن يبيع كتبه ليمسح على ثمنها ، حتى تفدثت ثمنها ، فافترض أجرة السفر إلى أسوان ، وعاد إلى مسقط رأسه .

في أسوان شعر بوطأة الحاجة ، وضروية المال ، واليأس من معنى الحياة وخايتها معا . وعكف على قراءة الفلسفة المادية ومذهب النشوء والارتقاء ، ففاده هذا إلى تأليف أول كتاب في حياته ، وهو « خلاصة اليومية » ، وكأنه أراد أن يجم حياته بهذه الخلاصة التي استخلصها من دفاتر السنوات الثلاث التي قضاها في القاهرة . ويمت بالخطوة إلى صديق له بالعاصمة « غير مؤمل في نشرها ولا في الحياة سواء بسواء . ولكن الصديق طبع الكتاب فنفدت نسخة الألفان في أقل من سنة أشهر ، فزاد عجب العقاد من كتاب ولده فكرة اليأس من الحياة كما يقول ، وانتشم في نفسه الأمل ، فعاد إلى القاهرة في صيف ذلك العام ، ١٩١٢ ، ليبدأ الكفاح مرة أخرى . وتوسط له عبد الرحمن البرقوقي ، محرر مجلة « البيان » وصاحبها ، لدى محمد المولى

النديم إلا لسبب من جملة أسباب ترجع إلى هذا المزاج (الجدى) ؛ فإن وفار محمد عيده هو القدوة التي أرثيها حين أنظر إلى النديم فيظفر مني بالشقاء ، ولا يظفر مني بالافتداء^(٣)

وقال العقاد عن حرفة الأدب التي أدركته مبكراً :

« منذ بلغت سن الطفولة ، وفهمت شيئا يسمى المستقبل ، لم أعرف في أملًا في الحياة غير صناعة القلم . ولم تكن أملنى صورة لصناعة القلم في أول الأمر غير صناعة الصحافة^(٤)

واعتقد أن كلمة « الطفولة » هنا زلة قلم ؛ فهو يذكر في كتابه « أنا » أنه أراد أن يصبح جنديا مرة ، وعالما زارها مرة أخرى ، فكيف أراد أن يصبح كاتبًا منذ بلوغ سن الطفولة ، والطفولة هي ما نبدأ به ؟ الأصح إذن أنه فكر في ذلك منذ بلوغ سن الصبا .

يبدون الأمل شيء والواقع شيء آخر على أي حال . فقد خاب أمل العقاد في الاشتغال بالكتابة والصحافة فور عيته إلى القاهرة . ويبدو أيضا أن رغبته في الحياة بالعاصمة أو قريبا منها هي التي دفعت إلى قبول أول عمل يعرض عليه . فقد عمل بالقسم المالي بمديرية الشرقية ، وكان عليه أن يعيش بمصامتها ، مدينة الزقاقين . ومن هذه المدينة الصغيرة القريبة من القاهرة ، ومن راتبه الشهري البالغ خمسة جنيهات ، راح يتردد على القاهرة مرة كل أسبوع أو أسبوعين لمشاهدة مسرحيات الشيخ سلامة حجازي ، والبحث عن الكتب الأدبية القديمة بحي الأزهر . لم يطل به العهد في تلك الوظيفة الصغيرة ، فسرعان ما استقال ، وقرر إصدار صحيفة في القاهرة ، واختار لها اسم « ربح الصدى » ، ولكنه سرعان ما عدل عن هذا المشروع عندما تبين له أن تمويل الصحف وقتها كان يقوم على الاشتراكات إن لم يتم على الإعانات ، وأن الحصول الاشتراكات عملية أقرب إلى الاستجداء .

وفي عام ١٩٠٨ قرأ إعلانا بإسدي الصفح عن وظيفة محرر لصحيفة يصدرها محمد فريد وجدي باسم « الدستور » . وكانت تلك القطرة أول النيث ، فراسل وجدي ، ثم قابله ، وفاز بالوظيفة ، وعمل معه منذ العدد الأول للدرجة . ومع أن الصحيفة وصاحبها كانا من رعايا الحزب الوطني وبعي زعيمه مصطفى كامل فإنها لم يلزما العقد بحزب الحزب أو زعيمه ؛ فقد كان هو نفسه غير معجب بمصطفى كامل وسياساته الثمنازية ، ولكنه أعجب برجدي وموضويعه ، واستمر معه في تحرير الصحيفة بدافع هذا الإعجاب . ولم يكن بالبرهنة سواهما ، فضلا عن اللطويعين - من الخارج - بالكتابة والترجمة .

■ متاعب وانطواء :

في هذه الجريدة استقر العقاد بعيداً عن الوظائف الحكومية بعد استقالته ، وخيبر مهنة الصحافة من الداخل ، وتعرض للصمود والمهبط المقاجين في أية صحيفة وقتها ، بل رأى محررها فريد وجدي وهو يبيع كتبه « بثمان بضاقر ثمن وزنها من الورق يؤدي مرتبات الموظفين والمعال - على حد تعبيره^(٥) . وكانت الصحف وقتها

والتقريط ^(٢٦) ، وإنه لوعاد طالبا لئتمنى أن يعطى الرياضة البدنية حقها كما أعطى الفن والأدب حقه . وغير عن اعتداده أيضا بالإيمان بالله والقضاء والقدر . ولخص فلسفته في العمل بأن « قيمة العمل فيه . وقيمة العمل في بواعثه لا في غايته . وأساس العمل كله النظام » ^(٢٧) . وأضاف : « غناك في نفسك ، وفيتك في عملك ، بسواعتك أحسرى بالعناية من غايتك . ولا تنظر من الناس كثيرا . » ^(٢٨)

وما أكثر أقوال العقاد ومأثوراته هنا ، كأنه يستخلصها من حياته استخلاصا ، فهو يقول على سبيل المثال :

— إما أن تكون الحياة جديرة بأن نعيشها ، وإما أن يكون الموت جديرا بأن نموت ، ولا خيار بعد هذا الخيار ^(٢٩)

— يسألونك من الحب ، قل هو اندفاع جسد إلى جسد ، والاندفاع روح إلى روح . ومحجوب الحب لا أقرب ولا أعم ولا أقوى من محجوب العمر والزواج ^(٣٠)

أبدى كراهيته للصف ، وتوصح الشيخ للشباب ، وتغيبير الماديات ، والاحتفال بعيد ميلاده ، والبلخ ، والتواضع الكاذب ، والظلام . ولكنه أبدى حبه للشهرة والخلود وشريعة الأيتلبيها بشمن يبض من كرامته . واعتزف بقول فيكتور هيجو إن الحسنين هي شيخوخة الشباب وشباب الشيخوخة ولكنه أضاف أنها نهاية الكسب والتحصين من الحياة أوهى من التصفية والحساب الختامي . أما سن الستين فقد زادت قدرته على البحث والدراسة ، وأتقصت قدرته على الكتابة والقراءة ، مثلاً زادت حماسته لما يعتقد من الآراء ، وأتقصت حدته في الخصاصة على هذه الآراء ، لقلة المبالاة — كما يقول — بالافتقار . ومع ذلك لم تنقص رغبته في طيحات الحياة ، ورفعت عنده مقياس الجمال ، وأما السبعون فقد حبيت عنه التمتع الذي لازمه في أدوار حياته السابقة ، وهي سن الرضى بما قسم بها هو كائن .

■ حياة قلم

وإذا كان هذا الكتاب قد حفل بالحكمة ، أو استخلص الحكمة من أدوار الحياة المختلفة ، فقد حفل الكتاب الآخر « حياة قلم » باستخلاص الحكمة من مهنة القلم والبحث عن المتاعب ، أو السلطة الراجعة كما سماها الفرنسيون ، وهي الصحافة . فهو يعرف العقيدة السياسية لحزب الوفد بأنها « للحفاظ على القومية المصرية بقوة الأمة المصرية » ^(٣١) ويمتد بالحكمة التي نطق بها في البرلمان في عام ١٩٣٠ فكانت مبنية على سجنه ، وهي : « إن الأمة على استعداد أن تستحق أكبر رأس في البلاد بقوة الدستور ولا يصونه » ^(٣٢) ، مثلاً يمتد بقول سعد زغلول عن أنه « أديب فحل ، له قلم جليل ، ورجولة كاملة ، ووطنية صافية ، وإطلاع واسع ، وله أسلوب أدبي فريد » ^(٣٣) . ويقول إنه يؤمن بالحرية والديمقراطية ، كما يؤمن بمشاركة تعاونية تقوم على تحسين « معيشة العمال والفلاح ، وتجديد الثروة على أنواعها ، وتقريب المسافة بين طبقات الأمة . . . على أساس التوفيق بين تقييد الاحتكار والاستغلال ، وإطلاق النشاط الحبر والكفافية الضرورية في ميادين العمل كافة » ^(٣٤)

الذي كان ملجأ بلبنان الأوفاق ، فألقه الأخير بقلم السكرتارية . وضمنت له هذه الوظيفة الصغيرة الحياة حتى تيل الحرب ، ولم تمنحه من مكتبة الصحف من وقت إلى آخر ، وفصح ما يجري في الديوان الذي تحول إلى وزارة . وسعى الإنجليز إلى التعاون معه في صراهم مع الخديوي ، وذكروا في توليته تحرير جريدة « المؤيد » ، ولكن صغر سنه حال دون ذلك . ولما توفي صاحب « المؤيد » الشيخ علي يوسف ، أغراه خلفه حافظ عوض بالعمل في الجريدة ، فتولى تحرير صفحتها الأدبية ، وطلق العمل الحكومي .

ولكنه لم يستمر طويلا في « المؤيد » ، فتركها إثر حادث رشوة وقع ضحيته أحد محرريها ، ومنه هو شخصيا . فلما لم يرغب حافظ عوض الشبهة عنه استقال وعاد إلى التأليف . ثم اشتعلت الحرب العالمية الأولى ، فعاد إلى أسوان ليعمل ناظراً لمدرسة ليلية بعد نفي ناظرها إلى ماطله بسبب عدائه للإنجليز . ولكن النظارة لم تطل ، لأنه كتب مقالاً — في ظل الأحكام العرفية — بعنوان « نأدى المجرول » ، اشتدت منه السلطات الإنجليزية المدة لها ، فهرب العقاد إلى القاهرة ، وصفي المسألة عند المسؤولين ، وعمل أربعة أيام رقيباً على الصحف ، ثم غضب عليه الرقيب الإنجليزي العام ، فانتقل إلى التدريس . وفي هذه المهنة الرفيعة عرف صديقه إبراهيم المازن وعبد الرحمن شكرى . ولكنه لم يكن والملازم يمكن طويلا في أية مدرسة . وعند نهاية الحرب في عام ١٩١٨ عاد معه القادر حمة إلى العمل بصحيفة « الأمل » ، التي أصدرها في الإسكندرية .

هكذا كان حظ العقاد سيئا في جميع الوظائف التي تولاهما . فقد عمل بالتدريسات من قنا والشرقية والقيوم إلى القاهرة ، وعمل بالتدريس في أسوان والقاهرة ، ولكنه تصور أن هذا التقلب أفاده كثيرا من العلم بمخالفات بلده ومواطن الإصلاح فيه على حد قوله . بل إن مناصره لحزب الوفد انتهت بالخلاف مع زعيمه مصطفى النحاس عام ١٩٣٥ ، ومناصره بعدها للهيئة السعيدة للوفد . وعند هذا الحد تقريبا توقف العقاد في كتابيه المذكورين عن ذكر بقية تفصيلات حياته . ولكنه لم يتوقف عن سرده ذكرياته وتعليقاته على حياته ونحوها . ففي كتابه « أنا » ذكر أن الكوفة التي لازمه ، مثلاً لازمت العصا أو « البيريه » توفيق الحكيم ، كانت من أثر نزلة برد أصابت حنجرته عندما سجن في عام ١٩٣٠ . وفي ما كان يقال عنه من أنه متكبر ، متعجب ، لا يفهم ولا يرحم ، يعتزل الناس ، ويتنوى على نفسه بين الكتب لا بين الحياة . وقال إنه لا يعرف التوسط في صداقة أو عداوة ، ويجب الأطفال ، ويكي في مواضع البكاء حتى في التمثيل الممتن وأنه إذا عمل بالتسامح لا يبدأ بالعدوان ، وإنه يملك حاسة سادسة لا تخطئه ، وأنه « في لأصغاته أحياء أو أمواتا يتحدث عن تفضيله قراءة كتب فلسفة الدين والتاريخ الطبيعي والتراجم والشعر على أي كتب أخرى . وأبدى اعتداده بالوقت وقيمه ، والاضطباط والنظام في العمل . وقال إنه كان شيخا في شبابه ، بل قبل أن يصل إلى سن السابعة ، وإن المقياس الوحيد الذي يقيس به جهده في حياته هو النهم إلى المعرفة ، وإن قاعدته هي « التوسط بين الإفراط

خصوصياً لكل تقليد من التقاليد السخيفة التي كانت ولا تزال شائعة في البلاد المصرية والبلاد الشرقية على العموم^(١٦)

— أَدْعُو إِلَى الْإِنْسَانِيَةِ فِي الْأَدَبِ ، وَأَنْظُرْ إِلَى الْعَالِيَةِ فِي الْمُسْتَقْبَلِ ، وَأَحِبْ مِصْرَ وَالشَّرْقَ ، وَلَكِنِّي لَا أَحِبُّ ضَيْقَ الْأَفْقِ فِي عَصِيْبَةِ وَطَنِيَةِ أَوْ شَرْقِيَّةٍ^(١٧)

— أَمَّا الْإِيمَانُ بِاللَّهِ — بَعْدَ تَفْكِيرٍ طَوِيلٍ — فَخُلَاصَتُهُ أَنْ تَفْسِيرَ الْحَقِيقَةِ بِمَشِيئَةِ الْخَالِقِ الْعَالَمِ الْمُرِيدِ أَوْضَحُ مِنْ كُلِّ تَفْسِيرٍ يَقُولُ بِهِ الْمُسْلِمُونَ . وَمَا مِنْ مَذْهَبٍ اطَّلَعْتُ عَلَيْهِ مِنْ مَذَاهِبِ الْمَلَكِيِّينَ إِلَّا وَهُوَ يَوْعِقُ الْعَقْلَ فِي تَنَاقُضٍ لَا يَمْتَنِعُ إِلَى تَوْفِيقٍ ، أَوْ يُلْجِئُهُ إِلَى زَعْمٍ لَا يَقُومُ عَلَيْهِ دَلِيلٌ . وَقَدْ يَبْرُونَ مَعَهُ تَصْدِيقَ أَسْخَفِ الْخُرَافَاتِ وَالْأَسَاطِيرِ ، فَضِلَا عَنْ تَصْدِيقِ الْعَقَائِدِ الدِّينِيَةِ وَتَصْدِيقِ الرُّسُلِ وَالِدَّعَاةِ^(١٨)

هذه الخصال الثلاث ، التحدى والاستنارة والإيمان بالله ، تلخص إنتاج العقاد في مجموعه ، إن لم تلخص نفسه وشخصيته . ومع ذلك يلحظ قارئ سيرته الذاتية المبعثرة هذه أنه صاحبها ميال إلى المحافظة بشكل عام . ولا يلائق ذلك أنه قاوم المحافظين في الشعر والفكر في شبابه ، ولا أنه خرج عن إطار المحافظة في دراساته الأدبية عن ابن الرومي وأبي نواس . فقد كانت تلك المقاومة وذاك الخروج تعبيراً عن خصلة التحدي فيها يبدو . تحدي التقليد في الشعر ، وتحدي الجمود في الدراسة الأدبية . كما يلحظ قارئ هذه السيرة المبعثرة أن صاحبها لم يحش طفولته كما يجب ، فصاحبه هذه الطفولة طويلاً بعد ذلك ، ووجهت روحه الطفولية الحبيسة علاقته بالإناس ووردت أفعاله ، وأسهمت في ميله إلى الانطواء والعزلة ، ولكنها حفظت له فصول الطفل ودهشته .

ومما لا شك فيه أن هذه السيرة الذاتية المبعثرة جديرة بأن تكون نواة لسيرة شاملة متكاملة عن العقاد ، ففيها دلائل كثيرة على أن صاحبها عاش ثلثي حياته — على الأقل — في صراع دائم مع عصره وظروفه ، ولم تكن حياته عادية فارغة بأي معنى من المعاني . ومع ذلك فتأليف مثل هذه السيرة مغامرة كبيرة ، يحف بها كثير من المشاق ، ولا سيما في مجال جمع المائدة .



يقول العقاد عن العصر الذي نشأ فيه :

« كان عصرًا مزيجًا مضطرباً بين عصريين ، ذهب أحدهما ولم يخلفه العصر القادم على رأي واضح . . . كان عصرنا برج بابل . . . وأشد منه اختلاطاً بليل آخر في ميدان الفكر والثقافة ، يضطرب فيه القول بين تكفير من يعجب بالثقافة الحديثة وبين اتهام من يزدري بالجهل المطبق والبهيمية المجدية .^(١٩) »

ولكن هذا العصر ذاته ، بكل صفاته هذه ، يث في جيله الحركة في كل اتجاه ، وجعله — وهو محدود التعليم المنظم — يبيد الإنجليزية ، فضلاً عن العربية ، لا لأن الإنجليزية كانت لغة كل العلوم المهمة في تعليمه ، وإنما لأنه جعلها نافذته على تراث الإنسانية .

وفي حديثه عن أبنائه جيله ، مثل طه حسين والملازم وشكري ، يعبر عن الوفاء لهم ، واحترام جهودهم ، حتى وهو يتقدمهم . وكذلك الحال مع ذكرياته عن أبناء الجيل الأسبق ، مثل عبد الله نديم وسعد زغلول وإبراهيم الحليوي .

وقد أضاف الطناحي إلى هذا الكتاب كتاباً صغيراً سبق أن أصدره العقاد في عام ١٩٤٥ بعنوان « في بيتي » ، وكأنما ليجمعه فصلاً في حياة قلم مؤلفه ، وهو فصل غير بعيد ولا منفصل عن موضوع الكتاب على أي حال ، وفيه يتحدث العقاد عن بيته ومكتبته ، ولكن أخطر ما فيه حديث عن الشعر والقصة ، وتفضيله محصور بيت من الشعر على محصور ٥٠ صفحة من القصة . وقد أثار سحق كتاب القصة آنذاك ، ورد عليه نجيب محفوظ بمقال نشرته مجلة « الرسالة » ودفاعاً عن القصة والرواية .

ما الذي تدلنا عليه سيرة كهذه ، أو أطراف سيرة إذا شئت الدقة ؟ لعل أول ما يتبادر إلى الذهن عنها هو أن صاحبها رجل عصامي ، فردى التكوين ، استغلالاً للنشأة ، قوى المزجة ، مدرك لما خلق له ، مفطور على الفضول والرغبة — التي سماها التهم — في المعرفة .

وقد وضع هو نفسه يديه في كثير من خصال الشخصية والفكرية ، ولكن لعل أهم ثلاث خصال تلخص شخصه وفكره تتمثل في أقواله الثلاثة التالية :

— أَرَادَ اللَّهُ — وَلَهُ الْحَمْدُ — أَنْ يَخْلُقَنِي عَلَى رُغْمٍ مِنْ تَحْدِيدِ تَحْدِيدِ

الهوامش :

- ١٠ — المصدر نفسه ، ص ٢١٠ — ٢١١ .
- ١١ — حيلة قلم ، ص ١٣ .
- ١٢ — المصدر نفسه ، ص ١٠ .
- ١٣ — المصدر نفسه ، ص ٩ .
- ١٤ — المصدر نفسه ، ص ٢٢ .
- ١٥ — المصدر نفسه ، ص ٤٣ — ٤٤ .
- ١٦ — أُنَا ، ص ٣١ .
- ١٧ — المصدر نفسه ، ص ٥٥ .
- ١٨ — المصدر نفسه ، ص ١٩٥ .

- ١ — عباس محمود العقاد : أُنَا ، القاهرة ، كتاب الهلال ، ١٩٦٤ ، ص ٥٢ .
- ٢ — عباس محمود الطناحي : حيلة قلم ، القاهرة ، كتاب الهلال ، ١٩٦٤ ، ص ٤٣ .
- ٣ — المصدر نفسه ، ص ٣١ .
- ٤ — المصدر نفسه ، ص ٦٦ .
- ٥ — المصدر نفسه ، ص ٢٠٢ .
- ٦ — أُنَا ، مصدر سابق ، ص ١٦٠ .
- ٧ — المصدر نفسه ، ص ٢١٥ .
- ٨ — المصدر نفسه ، ص ٢١٧ .
- ٩ — المصدر نفسه ، ص ٢٢٢ .

وجه المرأة

قضية الشعر عند العقاد

محمد فتوح احمد

بهاد أولي

في الجزء الأول من كتاب الديوان الصادر في أبريل سنة ١٩٢١ ، وفي عبارة موجزة دقيقة ، يجلد العقاد ملامح امتياز الشاعر على من سواه : « .. بقوة الشعور وتيقظه وحمقه واتساع مداه وثقافته إلى جميع الأشياء يمتاز الشاعر على (لاحظ استخدام حرف التعلية) سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس تراققه إلى سماعه واستماعه ، لأنه يزيد الحياة حياة كما يزيد المرأة المرأة نوراً ، فالمرأة تمكس على البصر ما يغيرها عليها من الشجاع فتضعف سطوره ، والشعر يمسك على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده »^(١) .

والتي لا نشاطر المبدع فيها إلا لأنها تجعل أمام بصرنا لباب « ما في الدنيا وما في نفس الإنسان » ، معاً فتجتمع لنا من ذلك « غبطة المصرفة من طرفها ، ويوسع أماننا أمان الفهم وافق الشعور .. »^(٢) ، وهكذا لا ينحصر همّ الشعراء في تمثل التجربة والإحساس بها ، وإنما ينضاف إلى ذلك جهدهم في خلق وشيجة من « التعاطف » والوجداني الحي بينهم وبين جبهة المثقفين ، « حتى يودع أحسهم وأطبعهم (يقصد الشاعر) في نفس إخوانه زينة ماراه وسمعه وبخلاصة ما استلباه أو كرهه .. »^(٣) .

(١)

وقد تبدو المرأة مستقلة أهم منها - فيما يرى العقاد - عاكسة ، فكثيراً ما نقرأ في نقده للشعر كلاماً مستفيضاً عن « الشخصية » وتجاربها عبر القصيدة ، وكثيراً - أيضاً - ما نقرأ له عن « الطبع » وعن « الصلق » وعن « الأصالة » ، وبفتاح ذلك جميعه كامن في مدى صفاء « المرأة » ونقاء مادتها حتى تستطيع الاستجابة لما يقع على صفتها الصافية من مفردات الحياة ، وحتى تكون هذه الاستجابة مقرونة « بالجهر » لا « بالعرض » ، وبالْحَقِيقَةُ لا بالقشور

وسواء كان العقاد في تشبيه الشعر - أو الشاعر - بالمرأة متكاملاً على ما اتكأ عليه سيسيل دي لويس حين اعتبر الصور الشعرية « سلسلة من المراتب المتعاقبة »^(٤) تنكسر عليها التجربة الشعرية وهي تتطور في أوجه مختلفة ، أو كان يحول على ما حول عليه الرومانتيكيون من اعتبار الإبداع الشعري كصفحة المرأة تستقبل معطيات الكون لتعكسها أقوى وأعمق حياة مما كانت عليه في صورتها البكر ، فإن التحليل الوظيفي لعمل هذه المرأة في حالتها مستقبلية وعاكسة يمكن أن يعتبر مدخلاً مناسباً لطرح قضية الشعر عند العقاد ، لأنه إذا كان الكلاسيكيون قد ركزوا على صلة العمل الشعري بالطبيعة من حيث هو محاكاة لها ، وإذا كان الرمزيون ومن دار مدارهم من دعاة « اللودينيزم » قد اهتموا بمحاكاة العمل بمتلقيه فأرادوا أن وظيفة الشعر هي « الإيماء » أو « إهداء » المثالي بحالة شبيهة بتلك التي تصورها القصيدة^(٥) ، فإننا لنلحظ في مقولة « الشعر - المرأة » غمطاً مزدوجاً في توظيف القصيدة : فالقصيدة - من ناحية - « تعبير » عن العالم الداخلي للمبدع ، بكل ما يجرى به هذا العالم من عواطف ومشاعر وانفعالات ، « لأن الشعر تعبير ، والشاعر الذي لا يمر عن نفسه صانع ، وليس بلدى سليفة إنسانية .. »^(٦) . وهي - من ناحية أخرى - مشاركة وجدانية من المثالي في تلك العواطف والمشاعر التي حاول المبدع التعبير عنها ،

الخارجي في عمومها، ثم باعتبارها متضمنة لمفردات الطبيعة الخضراء في خصوصها، وهو في هذا يسبح في نفس التيار الذي كان يسبح فيه الرومانتيكيون حين يخلطون مشاعرهم بتأثر الطبيعة، ويكترون من تشخيصها، وكثيراً ما يعب على شوق أن طبيعياته، ولا سيما الربياعية منها، تنف عند هوائها الحية، ولا تبلغ منها إلى غاية أقصى من التمتع الحسية، أما الشعور الحق بالربيع «الجوي» وبالثورة النامية في الشعور، والثروة الزائفة في عالم النبات والأحياء، فلا نجد إلا في مثل قول ابن الرومي:

نَجِدُ السَّوْشَ بِه كَيْفَانِيهَا
وَالطَّيْرُ فِيهِ قَتِيلَةُ الطَّيْمِ
يَنْظُرُهُ تَحْصِي مُنْتَحِلِ
وَحَامِهِ يَحْصِي مُخْتَصِمِ

« فلم يتق في الدنيا - كما يقول العقاد - حياة لا يشاركها ربيعه قاتل هذين البيتين بلا حاجة إلى زخرف أو تكلف، ولم يتصور قاتل هذين البيتين ربيعه الجميل راحة جسدية ولا متعة حسية ولا وشياً وزينة، ولكنه تصوره ذخيرة حيوية نامية، ومرحاً متضجراً من الأمل يقضي به نطق كل حياة .. وابن الرومي ومن على شاكلته لم يلتفتوا إلى نطاق الظلمة وتصام الحالمين إلا لأنهم أحسوا مرح الحياة النامية في أنفسهم ولها حولهم من الطير والحیوان، وأحسوا أن الظلمة لا تتصلح، وأن الحالمين لا ينضمون، إلا ما ساورها من القفر والفرح والنشوة، وأحسوا فيض الربيع ينبت من الأمل، ويعطى على الأمل ويصنع بين مظاهر الحياة وروابطها جمع الصحاب والرفاق .. »^(١٦) ومن أجل الغنى عن البيان أن إحياء مفردات الطبيعة على هذا النحو، ثم التراسل معها بحيث ينتابها من القوة والفرح والنشوة ما ينتاب الشاعر، ويبحث يجمع الطرفان: الشاعر وعالمه، اجتمع الصحاب والرفاق على سواء، كل هذا وأمثاله يدور في حيز أنفاس الرومانتيكيين ويختلط بها، وهو يذكرنا، بطريقة مباشرة، بتعليق جورج ديكر George Dekker على مطولة كوليريج للسلي: « الكآبة والبهجة: Dejection and Joy » حين لاحظ أن الصور الشعرية في هذه المطولة المعاصرة والساه والتجزم، قد امتزجت بالخيال الخالق لدى الشاعر لتتجل في شكل جديد، ولكنه أثير. وصحيح أن مفردات الطبيعة المذكورة لا تتغير من ذي قبل، ولكن الذي تغير هو إحساس الشاعر بها، واختلاط روحه وإلهامها، إلى حد جعل من أرقام تلك الطبيعة يغيراً بين الشاعر ومن يجب. »^(١٧)

ولكن مفهوم « الطبيعة »، على هذا النحو لا يشكل سوى وجه واحد من وجوها عند العقاد، بل لحل هذا الوجه ليس أهم الوجوه وأكثرها استغراقاً للأصبع الطبيعة في فكره عن الشعر، لأنه كثيراً ما يحدثنا عن الطبيعة باعتبارها مرادفة للطبع، ثم يحسبنا دالة على الشخصية الفنية للمبدع، ويمرر لها من شخصيات الآخرين. وفي تلك الحالة نراه يفرقها بوضوح « الفنية » وتخصيصاً لصاحبها من عموم الطابع، ومرة أخرى نلحظ في طواحي الحديث ما يجعل الوشعية مستمرة بين الطبيعة العامة والطبيعة الخارجية،

والطلاء، فالشاعر الحق « من يشعر بجوه الأشياء لا من يعدلها ويحسب أشكائها وألوانها .. والمحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أصح من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه الحواس كما تعود الأغنية إلى الدم وتفتح الزهر إلى عصر المطر، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية .. »^(١٨)

ويلفت النظر في هذا المقام أمراً أو أولياً: الارتداد بالشعر إلى مصدر أصح من الحواس، وفي هذا ما يذكرنا بنظرية العلاقات الرمزية Correspondences، والأخرى: الارتقاء الشرطي بين الشعر - من ناحية - والطبع والحقيقة من ناحية أخرى. وإذا كنا سنعود - في هذا البحث - إلى موقف العقاد من المذاهب الأدبية، فإن إشارته إلى « الطبع والحقيقة » هي التي تقتضي معالجة متأنية، وناعمة: لأنها من أوليات الأسس التي أقام بها العقاد فكره عن الشعر.

وقد لا يكون من قبيل المصادرة أن نضع فهم العقاد « للطبع » في مقابل فهم الأقدمين له، وبالمثل قد لا يكون من باب التبسيط الشديد للأمر أن نوجز هذا التقابل في أن الأقدمين نظروا إلى « الطبع » باعتباره تجلياً كلامياً، حل حين يعالجه العقاد باعتباره تجلياً « شخصانياً » أولاً، وإتساقياً ثانياً، أو تغل باعتباره « شخصياً » في مصدره، إلتساقياً في حقيقته « أي » من ناحية أنه يترجم عن طبع الإنسان خالصاً عن تقاليد الصناعة للشعور، ثم من ناحية أنه ثمرة لقاء الفرائض الإنسانية عامة ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة .. »^(١٩) وتستطيع أن توازن على الفور، موازنة مشروعة، بين هذا الفهم للطبع، وبين مفهوم كمفهوم ابن قتيبة حين يرى المطبوع من الشعراء « من سمح بالشعر واقتدر على الفرائض، وأراك في صدر البيت عجزه، وفي فاتحته قائلته »^(٢٠) فنشعر - للتو - بمدى المفارقة بين ناقد يتحدث عن « الطبع » من حيث هو ملمح في الشخصية، وناقد يتحدث عنه من حيث هو ملمح فيها تبعده الشخصية. وأما كان حجم الخلاف والاتفاق حول صواب هذه النظرة أو تلك فإن « العقاد » لا يطرح هذا التلازم بين « الطبع » والشخصية « حتى يعمله، أولاً، ثم يفسره، ثانياً، فأما « التعليل » - في نظره - فلأن الشعر تعبير، والشاعر هو الذي يعبر عن النفس الإنسانية، فإذا كان لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو المبحر عن وصف حياة الآخرين وطباعهم أولاً^(٢١)؛ ولما انحصرت فيان « الشخصية » هي مصدر « الطبع » ومنبهه الذي لا ينفك له معين، وهيات أن يتميز الطبع أو تفرق له خصوصية الشعر عالم يكن وليق الصلة بشخصية صاحب: « لأن الشخصية هي التي تعطيك الطبيعة كما تحسها هي، لا كما تتلقاها بالسباح والمجاورة من أفواه الآخرين .. »^(٢٢)

وقد يلفت النظر في حديث العقاد هذا عن الشخصية الشاعر التي « تعطيك الطبيعة كما تحسها » استخدام لمصطلح « الطبيعة » حين كان الحديث عن التلازم بين الشخصية والطبع في نظرية الشعر. وحقيقة الأمر أن « العقاد » لم يج - كما كان يلوح كل من أشرها - ينفك من الرومانتيكية - بالطبيعة باعتبارها مرادفاً للواقع

على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع ... لا يجرأ المشرق بين شاعر
 « يمر عن الدنيا » كما يحسها هو « ونظمها » كما يحسها غيره
 إلا كالفرد بين ما يسيه العقاد « بالذوق النادر » وما يدعو
 « بالذوق الشائع » ، فهذا الأخير ذو وظيفة سلبية غير فاعلة ، لأنه
 يتمثل الجليل ويستحسته حين يراه موضوعاً عليه ، وأما النادر فهو
 الذوق الذي يديع الجليل ويضفيه على الأشياء ، ولا يكون أصباره
 أن يتلوه حيث يلفه أو يساق إليه .. وصاحب الذوق الخالق
 للحى هو الذى ينقل إليك إحساسه بالشئ القديم الموجود بين
 جميع الناس فلذا كان كأنما تحسه لأول مرة ، لما أودعه فيه من
 شعور ، وما أضفاه عليه من طرافة ، فإذا وصف البحر أو الساء أو
 الصحراء أو الروضة فكأنما هو يجعلها بحره وسياه وصحراه
 وروضته لفرد ما مزج بينها وبين مزاجه وشعوره .. (٢٦) ...
 ترى هل تجد كبير فرق بين هذا « الذوق الخالق » وما كان يدعو
 الشاعر الرومانتيكى المتصرف وليم بليك W. Blake « بالروية
 المقدمة » ، التى لا يستخلصها الشاعر من الطبيعة بقدر ما تنبش من
 ذات نفسه ، وبحيث يمكنه بها « أن يرى العالم فى ذرة الرمل ، وأن
 يرى الله فى الزهرة البرية .. » (٢٧) .

(٢)

قد يمكن النظر إلى قضية الشعر لدى العقاد باعتبارها منظومات
 تندرج فى كل منظومة منها مجموعة من العناصر المتغيرة ، أو
 المتشعبة ، أو حتى المتطابقة . وكما تفاوتت أرقام الشخصية والطبع
 والمحسوس والامتياز ، يمكن أن يقال نفس الشئ عن منظومة
 أخرى لصيغة بالأولى ، ومتصلة بها ، وإن بدت للنظر الروائية
 مستقلة عنها ، وفى داخل هذه المنظومة الأخيرة تجد مفردات
 « الصدق » و « الأصالة » و « الحقيقة » ، وجميعها تتمثل بأنواعها
 من المنظومة الأولى متعلقات حياً ، فلا طبع بلا صدق ، ولا شخصية
 بدون أصالة ، ولا امتياز بدون تمييز عن « الحقيقة » ، بل إن تلك
 الأخيرة تكاد تكون نسخ الحلية فى كل شرايين نظرية الشعر لدى
 العقاد منذ بوكيره الأولى . فمن « الحقيقة » كان يتكلم فى بداية
 العشرينيات حين حاج « شوقياً » بأن الشاعر « من شعر بجمهر
 الأشياء لا من يمدحها ويحصى أشكالها وألوانها » ، وسوفاً كان يدور
 حين رأى أن مزية الشاعر ليست فى تشبيه الشئ محسوساً وإلها
 مزيته أن يقرر ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحلية به ... (٢٨) ...
 وباسمها كان ينتقد المقلدين ، لولعهم بالأعراض دون الجواهر ،
 ولأن بلاختهم الزرية لا تتمثل بالمخاطبة الجوهرية والمعال النفسية ،
 بل بمشاهيات الحس المألوفة (٢٩) ، وسين نادى فى قياس الشعر
 بإرجاعه إلى مصدره ، ولأن رجح إلى الحواس كان شعر « الطلاء »
 وإن رجح إلى الوجدان كان شعر « الطبع القوى » لم ينس أن يعطف
 على ذلك الأخير ما به تتأكد الصلة بين الطبع والحقيقة ، فوصف
 مثل ذلك الشعر بأنه « شعر الطبع القوى والحقيقة »
 الجوهرية ... ، وليس غير هذا الاقتران الدقيق المحجب ما يبرز
 الوشائج المحمية بين الأمرين .

وخاتمة الحقيقة تقضى - فيما يرى العقاد - إلى الإحالة وفساد
 للمنى وكذب التمييز ، أما مطلبتهما فهى الصدق بهمة . ولكن :

لأن الطبيعة الفنية « هى الطبيعة التى بها يقف بينة للإحساس
 بجوانب الحياة المختلفة (لاحظ فكرة اتصال الطبيعتين نظرياً) ..
 ثم هى تلك الطبيعة التى تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته ، أما
 كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ، ومن الثروة أو الفاقة ، ومن
 الألفة أو الشذوذ ، وتنام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه
 شيئاً واحداً لا يتفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناطم ، وأن
 يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو
 موضوع حياته ، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر
 الأماكن والأزمان ، ولا يخفى فيها ذكر خالصة ولا حاجسة مما تكلف
 منه حياة الإنسان ... » (٣٠) . ومن ثم كان ابن الرومى - طبقاً
 لهذا المعيار - مثلاً للشاعر النموذجى فى شئى حالته ، وفى حقيقته
 من الإحسان والإساءة ، والجودة والروادة ، فلذرىءه منه ما للجيد
 من الدلالة على نفسه ، بل ربما كان بعض هذا الرضى أدل عليه من
 بعض جبهه وأدى إلى التعريف به : « لأن موضوع فنه هو موضوع
 حياته ، والمرة يحيا فى أحسن أوقاته وشيئا فى أسوأ
 أوقاته ... » (٣١) .

الطبع إذن ، أو الطبيعة الفنية ، هى ميسم الشخصية الشاعرة ،
 وبه ، أو بها ، يمتاز الشاعر على من سواه ، بل إنه لم يسم شاعراً إلا
 لأنه شعر بما لا يشعر به غيره ، ولكى يبدل « الطبع الفنى » على
 شخصية الشاعر ينبغي أن يتمتع بقدر من « الخصوصية » و
 « التفرّد » و « الامتياز » تتفاوت درجات الشاعر بتفاوتة ، « فالحياة
 (أو لفتل الشخصية والفن (أو لفتل الطبيعة الفنية) مكوّنات على
 حد سواء بطلب الفرد الجيد ، أو النموذج الحادث ، أو مكوّنات
 بطلب المحسوس والامتياز لتصميمه وتثبيتته والوصول منه إلى
 شخص بعد شخص ، وامتياز بعد امتياز ... » (٣٢) ، وهكذا
 يمكنك أن تقرّ شعراً لشخصية تهف على الفور : أجل ، هذه هى
 الطبيعة ، ثم لتتنى على ذلك : أجل ، تلك أبهى التميز
 والخصوصية ، ثم لتتنبأ آخر الأمر أن تسميات « الشخصية » و
 « الطبع » و « الخصوصية » و « الامتياز » أرقام فى منظومة واحدة ،
 تتعدد فيها الأسماء والمصطلحات ، وتتحد فيها المفاهيم والمصادفات
 لتدل فى نهاية الأمر على التطابق بين اللمع والإبداع ، وهو الأمر
 الذى يبرز الصلة الواضحة بين هذه المنظومة وتيارات النقد النفسى
 والنقد الرومانتيكى معاً . (٣٣)

وربما فهم من ذلك - ولعله فهم له ما سؤفه - أن العقاد يرافف
 بين « شعر الشخصية » وشعر « السيرة الذاتية » الذى نهر فيه
 تاريخ الشاعر مرقوماً كما ترقم تفصيلات السير والتأريخ . ولكن
 الرجل - تحسباً لهذا الفهم - يبادر بالاحتراز كالآلا : « ليس
 بالضرورى لنا أن نعرف من كلام الناطم فى أى سنة ولد ، ومن أى
 أصل نشأ ، وعلى أى أستاذ تعلم ، وما شاكل ذلك من الأشياء
 والحوادث التى لكل إنسان نصيب منها ... ولكن الضرورى لنا أن
 نعرف نفسه ما هو ، ومزاجه ما هو ، والدنيا التى كان يراها ويعيش
 فيها كيف كانت تلوح لعينه وتقع فى روعه وتتصل فى
 خياله ... » (٣٤) . وقد قطع العقاد بذلك كل ظن يطابق بين شعر
 الشخصية وشعر السيرة الذاتية ، فلم يبق إلا أنه يطلب أن يكون
 الشعر « كلام الشاعر الذى يمر لنا عن الدنيا كما يحسها هو لا كما
 يحسها غيره ، فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به ويصور لنا الدنيا

القيمة واللينة فلذات « قريبة من الطبع » ، الأمر الذي يوحى بأن التفرقة بين هذه الأدوار هو تفرقة على التغليب والتربيع ، لا على الحصر والتقييد ، وتلاحظ فيه الدرجات والحالات قبل أن تلاحظ فيه الأماكن والسنون .

والذي يجعل بعض أشعار شوقي « قريبة من الطبع » ، وإن لم تكن من ذلك الطبع في الصميم ، هو- في حُسين المقاد- يرأسه بالشعر أكثر من أربعين سنة ، وهو زمن طويل خلق أن يبلغ بصاحبه الذروة العليا من الصنعة الشعرية ، وصحيح أن شعر الصنعة ليس على شاكلة واحدة ، وأن منه البهرج الزائف الذي لا يمت إلى الحقيقة بصلة ، ولكن منه - كذلك - القريب إلى الطبع ، المنقول من القسط الشائع بين الناس ؛ ومن هذا القريب الأخير كان شعر شوقي « الذي تملؤه بعلامة صناعته وأسلوب تركيبه كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على السلعة المروضة ... » (٢٨) .

ولنعصر « الصدق » في نظرية المقاد الشعرية صلة « بالحكمة » من حيث تجلياتها الفنية . وقد تعرض المقاد لهذا المصطلح في سياق نقده لشعر شوقي ، ويبدو أنه لم يتعرض له إلا لأن « شوقياً » قد ضمن تفصيله كثيراً من الأبيات التي يجري مجرى الحكماء أو تسيير مسير الأشكال ، فأراد المقاد أن « يروِّض » تلك البديعيات وأشباه البديعيات لختبر مدى صحتها ثم ليتهى بها إلى ما انتهى بسائر شعر شوقي إليه ، من أنه شعر « صمتة » جاءت بطول الذرة حتى خالت على الكثيرين ، وما هي - في نظره - إلا « غشابة » ، يصنع شوقي بها الحكمة والروشد ... » (٢٩) .

والحكمة الشعرية لديه ضربان : حكمة صادقة ، ترتد إلى تلك الروائد المقادسية الأثرية : الطبع والصدق والحقيقة ؛ وهي من أصعب مراتب الكلام راماً وأعلاهما مقاماً ؛ إذ « لا يسلس قيادها لغير طائفة من الناس نوحى إليهم الحقائق من أصابع الطبيعة فتجري بها استسهم آيات تنفع ببلافة الثيرة وصدق التتليل ... » (٣٠) . وهذا الضرب من الحكمة قديم جديد في وقت واحد ، فهو قديم لأنه وجه الحقيقة ، والحقيقة قديمة ؛ ثم هو جديد جدلة النظر الثالاب والنفس الحية التي تطبع كل المراتب بظاهرها ، وقد لا يكون لشاعر الحكمة الصادقة من فضل فيها سوى أنه يلم شعث ماتفق من الحقيقة ، أو أنه يملؤها في صورة مبتكرة حتى لشعر فارلها أنه كان يجهلها ، أو أنه ينتزع بها مشاهد من مشاهدات الطبيعة فصيح كأنها القانون الجامع ، أو يقرب بها للمنى العميق أو الفكرة البعيدة حتى ليضحى المنى أو تندو الفكرة على مستوى الكالوفات . ومع هذا جميعه ، وفي كل تلك الحالات ، يظل للشاعر جهد من يصر الحقيقة كما تبصرها الفظة الثالثة والظفرة الحسية واللسان البليغ . وهذا الجهد وتلك الفظة تتميز تلك الحكمة الصادقة من حكمة أخرى مبتدلة أو مشوشة ، إذ لا بصيرة في تلك الأخيرة ولا فطرة ولا أصالة ، وإلها هي من قبيل تحصيل الحاصل ، و « لأفضل فيها لتأقل على قائل ، ولا لسابق على ناقل ، ويصعب للمقاد في حديثه هذا عن معنى الحكمة وضروبها أنه قرن تصوره النظري بكثير من التطبيقات التقليدية للثيرة على أشعار ابن الرومي والمضى وأبى العلاء ، وأورد في هذا المضمار طائفة من النماذج تكشف عن بصيرة

أى صدق هذا الذى يفترض أن يتحرره كل شاعر أصيل ؟ للإجابة عن هذا ينبغي أن نعلم أن الحقيقة التي يتحدث عنها المقاد في هذا المقام هي « الحقيقة الفنية » ، والتي تترادف بديورها « الحقيقة النفسية » . وليس لتلك الأخيرة من معنى إلا صدق الشاعر في تعبيره عن « الباب » و « الجهر » و « الشعور البظ » ، ولو خالف بذلك الشائع والثارف ، « ومن هذا المئين ينع وصف الأقدمين للطبيعة وعاشها وغافوها فتشولها لفرط شعورهم بها هرائس وحورا وأطالما وأرواحا ويحشوها جنة وشياطين وأغوالاً » (٣١) ، ولم يكذبوا في هذا كما يكذب من يحس القفوس والأشياء على شعير وتشابه ومجاراة ؛ فنحن في الحالة الأولى بلاء صدق وإن جرى على غير الظاهر ، وفي الحالة الثانية بلاء أدواق خلوقة على الشيع « ففى تشمل الجمال وتضلفه » ، ولكنها لا تحيه من سواها ، ولا تزيد عليه من عندها ، ولقد تكون صادقة في مجرى الإلف والمادة والواقع ، ولكنها ليست كذلك في حقيقة الشعر . وهكذا ترى المقاد يفرق في ماهية الحقيقة بين ضروب ثلاثة منه : (٣٢) صدق تاريخي ، تتحراه حين تبحث في صحة وقوع الأخبار التي رواها الشاعر في أشعاره القصصية ؛ وصدق بالمعنى الخلقى ؛ وصدق فنى يتضمن أسئلة الشاعر في تعبيره عن شعوره ، وصدق ذلك الشعور عن مزاج فنى لا تكلف فيه ولا احتشاف ؛ وهذا الضرب الأخير هو محور شاعرية الشاعر ، ومقياس إبداعه ، ومناط الحكم عليه .

وأوضح أن الحديث في هذا المقام من « الأصالة » نابع من كونها قرين « الصدق » ، فلا « صدق » بلا « أصالة » ، والأصالة بهذا الاعتبار لغضي « التقليد » ، الذي يتراوح بين حَتَيْن : انحطاطهما الاقتباس المقيّد والسرلة ، وأقوُّها تكرار المألوف من التروالب اللغظية والمأل . ولا يرفع من قيمة هذا التكرار أن يتلس بزى جديد أو أن يرفع شعرا ظهريا من الحداثة ، « لأن الذين يتنادون بوصف الطيارة وما جرى مجراها كما كان عرب البادية يصفون النوق والأفراس .. هم هاكون أقدم من الشاعر الجاهل ، وأبعد عن العصر من وأصف الناقة في البداة ، لأن الشرط الأول في الشعر الحديث أن يصف الإنسان ما يحس ويحى لا أن يصف الأشياء مجارة للأقدمين ، هكأ أو طرداً في نوع المجازة .. » (٣٣) .

والتقليد الذى يشي « الصدق » ويتناقض « الأصالة » - فيما يرى المقاد - لا يستوى على درجة واحدة ، بل يغتلف عبر مراحل أربع ؛ أذلها قيمة وأقلها حظاً من الأصالة مرحلة التقليد الضعيف أو التقليد التقليد ؛ تليها مرحلة التقليد المحكم أو التقليد الذى للمقلد فيه شيء من الفضل ، ثم مرحلة الابتكار الناشئ من شعور الحرية القومية ؛ وفي أعلها مرحلة الابتكار الناشئ من استقلال الشخصية والإحساس بالحرية القومية (٣٤) . وعلى الرغم من أن المقاد يذكر هذه المراحل باعتبارها أدواراً فَرَّجَ بها قُتية الشعر ضغفاً وقوة ، فإنه لا ينبغي أن التماس الحدود الحامسة بين هذه الأدوار أمر جَدَّ صبر . فقد تتداخل هذه الأدوار في حقبة زمنية أو حتى لدى فرد واحد . وقد كان البارودى من تلك المراحل الأربع في الطليعة من شعراء الابتكار ، ولكن لا تعتمد له هنا أو هناك نظماً تنظم المقلدين ، والمكس من ذلك بالنسبة إلى شوقي الذى يقع غالب أمره - فيما يظن المقاد - داخل دائرة التقليد ، ومع ذلك تجده لا بين

توميء إليه من بواطن لا يتحقق إلا من خلال سَنَسٍ كلامي يفقد كثيرا أو قليلا من عطائه إذا انتقل من لغة إلى لغة . وربما كان العقاد في نظريته هذه إلى القصيدة يحسبها جوهرًا غفياً مستسرًا ، قبل أن تكون رتات لأجراس الكلام ، حل صلة حيمة بالمهجورين الذين كانوا يقيسون الشعر بما يسرب إليك بواسطة القصيدة بما بقى ساكتا هادئا مستوحشا في روح الشاعر ، وما توحى إليك القصيدة ، فترى وأنت عذق بها ما هو أبعد وأجل منها . . . (٣٤) ، بل ربما كان الديوانيون والمهجورون جميعا يهلون في موقفهم هذا من منهل دعة الشعر الصافي (٣٥) .

وبعالم العقاد لفكرته هذه في تقديم المعنى الشعري على غيره من القيم الفنية في القصيدة ، بأن انتشار المطامع وما أعرجته من مئات الكتب والدواوين التي صاغها أقدر كتاب العربية وشعرها ، ثم ازدهار الصحافة الأدبية وكثرة الترجمة من اللغات الأجنبية ، كل هذا قد أحدث انقلاباً في مفهوم « الانتداب الأدبي » ، فلم تعد مرونة اللفظ معجزة ذات بال ، ومن ثم تعود الفارابي أن يبحث عن المعنى ، ثم لا يتكفي أن يجد المعنى حتى يبحث عن وجهته وعصمته ، وحتى يميز صحيحه من فاسده ، ويجهده من رديته (٣٦) . أما كيف يتمكن الفارابي الواعي من هذا التمييز الذي هو درجة من درجات النقد الفني ، لذلك بأن يعلم أن فساد المعنى الشعري يكون بالاعتساف ، أو الباطلة ، أو خالفة الحقائق ، أو قلة الجلود والخلو من الفلز ، أو بالحجج بالفكر عن دائرة العقول ، وجهها أمور تنال من حد الاستقامة ، التي ينبغي أن تتوفر لكل ، فكر شعري أصيل ، شريطة أن لا تهم « الفكر » هنا بجملة الجرد ، فقد طالما عانى الديوانيون بعماء ، والعقاد بخاصة ، من عُن يشوهه الروم ، أن جرعة الفكر في إبداعهم تغلف ذلك الإبداع بغلفة ذهنية واضحة ، وحقق من هذا الظن ما أومأنا إليه من انتصار العقاد - كما انتصر الكثيرون - من تأثروا بنظرية الجبال الرومانتيكية - للمعنى في مقابل العبارة . وواقع الأمر أن العقاد قد عاد فقيده هذا الإطلاق الذي أورده في بواكيره النقدية عبر كتاب « الديوان » ، وكان هذا التقيد في صورة المزج بين ثلاثة من عناصر الحياة الباطنية للشاعر : المعرفة ، والفهم ، والشعور (٣٧) ، يراها العقاد ضرورة لبناء المركب الشعري ، ولابد من تكامل هذه العناصر وتأزرها بحيث تعمل كطاقة خلاقة متمدة الروافد ولكنها واحدة النسيج والثر . وهو في هذا يوجه بعصر صوب الرومانتيكيين الذين كانوا يهجون بين الشعر والفكر ، وبين العاطفة والمعاني الصوفية والفلسفية والاجتماعية ، وكثيرا ما كانوا يلجأون إلى اتخاذ الألفاظ الفنية من شخصيات يجعلونها رموزاً لأفكارهم ، ويوشون من خلالها أراهم وفلسفاتهم ، حتى شاعت في أشرارهم « للمحبة الفلسفية » (٣٨) التي يصورون فيها مصير الشخصية وجهادها ضد قوى الشر الطبيعية والاجتماعية ، ويصفون سمر النفس في جوهرها من الرغم مما يهددها من عوامل اليأس والشقاء ، وهو الأمر الذي استلهمه العقاد - كذلك - في مطولته الدائمة « ترجمة شيطان » ، التي تبرهن على أن تأثر صاحبها بجملة المعاني الرومانتيكية لم يقتصر على الحليفة النظرية ، بل تجلّوها في أنساق الإبداع ذاتها .

ويبدو أن موقف العقاد عند هذا الحد من « نظرية الشعر » لم يكن خلاصا من ردود الفعل ، فهو لم يثب إلى مكانة « المعنى » وقيمة

نقدية تتلوع بالوعي ، وحس في لائقه الرهافة والدقة والشاعرية .

(٣)

ومن أبرز زوايا نظرية الشعر لدى العقاد وأكثرها أهمية ما يتعلق منها بوجوه الصياغة ، سواء ما يتصل من تلك الوجوه بوسائل التعبير أو التصوير . ونذكر في هذا المقام أن اتكاه العقاد على الفكر الرومانتيكي كان أوضح من اتكاهه على أي فكر آخر ، رغم اعترافه - وموافقنا على مضمون اعترافه - بتعدد الروافد التي تأثر بها . ومن أوليات الفكر الرومانتيكي الاعتماد بشعوى العمل الشعري ، وقياس قيمته بفضل ما يودع فيه المبدع من دقائق المعاني ، ومبتكرات الأفكار ، وصداق الشاعر . ولم يكن العقاد بدعا في هذا المضمار ، ولكنه يتميز في ذلك بربطه بين « أولية المعنى » في القصيدة وأولوية « الدلالة الإنسانية » في رسالة الشعر ووظيفته . وهذه الدلالة الإنسانية هي - فيما يرى العقاد - الغاية التي لا غاية ورامها ، وهي لا تُفرض على العمل من خارجه ، وإنما تنبثق من داخله ، فهي باعث وغاية معا ، « لأن الحياة مظهران لا ينفصلان : تأثير من الخارج إلى الداخل هو الحس ، ورد من الداخل إلى الخارج هو التعبير ، والكلام في غايته كالكلام في غاية الحياة ، وليس للحياة غاية ورامها . . . » (٣٩) . ومعنى ذلك أن علينا إزاء العمل الشعري أن نبعث من أسرين : الباعث والتعبير ، لأن وجد الباعث والتعبير فقد أدى العمل رسالته ، حتى ولو لم يحض الناس على المكارم الحليفة والمفرائض الوطنية باللفظ الظاهر الصريح ، فالشعر ذو غاية مجل ما هو ذو فائدة ، وهو ذو غاية لا بما يقول على الألسنة ، بل بما يسري في النفوس ، وما يجرى من بواطن الشعور .

ولأن رسالة الشعر تكمن في بواطنه ، فإن اللغة لا تمثل في فَرْج القيم الفنية سوى المرتبة التالية لتلك التي تمثلها البواطن . وحق من البيان « أن اللغة ليست هي الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لا ينظم إلا للباعث الذي من أجله صور أو صنع التمثيل أو غنى أو وضع الألفاظ ، فالباعث موجود مجزئ من الكلام والألوان والرخام والألحان ، وإنما هذه هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأمسام والحواس حسب اختلاف المواهب والملكات . . . » (٤٠) . وعلى الرغم من تطور الفكر النقدي لدى العقاد في بعض أصوله وكثير من هوائيه فإن غط الترتيب بين الباعث والأداة لا يتغير لديه كثيرا طيلة عطائه الفكري والإبداعي . فقد قرر رأي السالف في كتابه « شعراء مصر » (١٩٣٧م) ، ثم عاد فزاده تأكيداً وإيضاحاً بعدما يناهز الأربعين عاماً ، حين ذكر أن « الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية ، فلذا جاءت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة ، وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة لا تفقد مزايها الشعرية بالترجمة ، إلا حل فرض واحد ، وهو أن المترجم لا يساوي الناظم في نفسه وموسيقاه . . . » (٤١) ، وتلك نظرة في تقدير العمل الشعري لا تترك إلا مرتبة بوجهة نظر صاحبها إلى رسالة الشعر جملة ، ثم لا تقبل على إطلاقها إذا كنا ممن يؤمنون بأن الشعر فنٌ بالغة ، وأن ما تقوله القصيدة من معان وما

« الفكر » بكل هذا الضغط والإحراج إلا لما كان شاملاً في زمانه وقيل زمانه من تعويل على أناقة اللفظ وصقل العبارة حتى أصبح الشعر لدى قوم « مسألة لغة وضاحية لغوية » ، وحتى تحول الشعراء - بمصلحته - إلى « عروضيين » ليصبح لديهم من الشعر إلا ما يصح به « العروض » وقد كانت المبالغة في الاتكاء على هذا الطرف دافعة للنفاد في كثير من هذه التراكيب وبكل هذه الجهارة على الطرف التقيض ، حتى لئلا - بعد نصف وثلاثين سنة من نشر رأيه ذلك الذي سلف في تغليب المعنى - يصرح بنتيجة ذات مغزى ترتب على مقدمات فكره فيها ينحصر العلاقة بين المعنى واللفظ ، فيقول : إن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية ، لأنه وجد عند كل قبيل ، وبين الناطقين بكل لسان ، فإذا جاءت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة ، وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة لا تفقد مزايها الشعرية بالترجمة . . . ، وليس أكثر من هذا جهارة في ربط القيمة الشعرية بالقيمة الإنسانية ، وهي جهارة نوثك أن تتسلسل في مقابلهما : وإذا لم تكن القصيدة بحيث تفقد زواياها الشعرية بالترجمة ، فإن إذن فضيلة الخصائص الإبداعية للعمل الشعري ، والتي لا تبث إلا من طبيعة كل لغة ؟ وأين - كذلك - جاليات اللغة الشعرية ، وإمكاناتها الفعلية المميزة ؟ أين كل ذلك وما يشبهه مما تمتع به القصيدة في لغتنا الأم ، وما تعرضت لفقدته - كله أو بعضه - عند الترجمة من تلك اللغة الأم إلى لغة أخرى ؟

(٤)

وإذا لم نخلص نظرة العقاد إلى طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون ، أو الصورة والمادة ، أو اللفظ والمعنى ، مما هي أن يسم ردود الأفعال من مبالغة في إثبات التقيض ، تقول هذا ليس فحسب لأن الرجل قد عاد فأوضح بعض الظروف التي تعقّد مطلقته دعوته ، حين ذكر - في أواخر العقد السادس من هذا القرن ، وبعد رحيل شوقي بأكثر من خمس وعشرين سنة - أن أسلوبه هذا في معالجة الإشكالية الشعرية كان أسلوباً اقتضاه المقام ، وكان أسلوباً يوجه علينا أننا كنا نخترق السدود ونعاورب سوء الفهم وسوء النية في وقت واحد ، فمن كان يؤمن بحق الدعوة إلى أسلوبها على حسب العوامل الخلقية أو النفسية التي تحيط بها فله أن يفتق تاريخ الفترة ليفضي إلى أولينا فيها اختزانه من وسيلة لإبراج دعوتنا . . . » (١٧) ، بل نقول - كذلك - لأن نظرة العقاد إلى بناء القصيدة ككل ، ونظرتة إلى تشكيل الصورة الشعرية بخاصة توجه بمعنى فهم طبيعة العمل الشعري من حيث هو كيان كلي لا يقبل التجزئة ولا يُعْصَم فيه عنصر لحساب عنصر آخر ، ولا يقوم فيه معنى دون صياغة تدل عليه أو توحى به ، أكثر من هذا لا يمكن تصنيف العلاقة بين هذا وتلك على أساس التوازن أو الجمع أو اعتبار أحدهما طرفاً والآخر مغزولاً ، بل هي علاقة تبهض على التوازن الدائم ، والتفاعل المستمر ، بحيث لا يمكن اعتبار الشكل شكلاً لا وهو متحول إلى مضمون ، ولا المضمون مضموناً إلا وهو متحول إلى شكل .

يقول العقاد في مقام تعليقه على قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كمال : « إن النسيبة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً ، يكمل فيها

والبنية الأولى في هذه « البنية الحية » هي « الصورة الشعرية » التي لا بد لها - فيها بحسب العقاد - أن تبهض بوظيفتها الفنية ضمن هذا المركب العضوي ، وحتى تعطل أداء هذه الوظيفة بسبب إقصاء الصورة على رصد الأعراس أو تصيد العلاقات الحسية أو عدم تناغم وظيفتها مع وظيفة الكل الشعري فإنها تصبح ضرباً من « زغل الصناعة » يحجب عمل العمل ولا يفيح به . أما الصورة الحقيقية فينبغي أن يتوَّسل بها إلى « جلاء المعنى » حتى ولو لم يبرح الشاعر كل العلاقات الحسية الجلمية بين طرفيها ، « فيها ابتعد التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتعد لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس » (١٨) .

والطاقة الشعرية التي تتبع منها خاصية التصوير الفني تتمثل - حسبما يرى العقاد - في ملكة التشخيص ، لأن الفريضة المطبوعة على إعطاء الحياة لا بد وأن تكون مطبوعة كذلك على إعطاء الشخص . وإن كان ينبغي في هذا المقام أن نفرق بين شطرين من التشخيص و تشخيص لا يزيد على كونه حيلة لفظية تلجأ إليها ضرورات اللغة وتسهيل التعبير مع علم المتكلم بما في كلامه من الجواز والمغارقة ، كأن يتحدث الشاعر أو غيره عن الشمس بضمير المؤنث ، وعن القمر بضمير المذكر ، فيستد إلى كل منهما من أفعال وأقوال وحركات الكائنات الحية ما يدفعه إليه تشويق الكلام وأحوال الحديث ، ولكن

(٥)

وقد يكون طبعيا ، وهذه الدراسة تشاوش الختام ، أن تتساءل : وما قدر أصالة العقاد في هذا الذي رآه خاصا بفهمهم الشعر ؟ وماذا يعني عما رآه ؟ وما قيمة ما أضافه إلى هيكل القيم في تقفنا الحديث ؟ ثم هل استطاع المراسم بين هذا الذي ارتآه وهذا الذي أبدعه بالفعل ، وفي حقل الشعر بصفة خاصة ؟

لنستطيع أن ننكر على الرجل نزعة عميقة ومستمرة إلى التجديد في الأدب بعامة ، وفي القول الشعري بصفة خاصة . وقد تجلت لديه هذه النزعة منذ بواكير تصوراته النقدية ، كما تعكسها مقدماته للدواوين رليقيه شكوى واللزاز ، ثم كما تعكسها الدراسات التي كتبها بقلمه في الجزيمن الصاخرين من كتاب « الدبوانة » ، ثم فيها تلا ذلك من بحوث نظرية وتطبيقية في كتابه : « ابن الرومي » و « شعراء مصر » ، وما وابتك ذلك أو تلاه من إصدارات . فغير كل ذلك كان منزع التجديد أوضح من أن تحطه العين ، ثم كان من الرحابة بحيث استغرق مستويات البنية والصورة ومفهوم القصيدة ذاتها ، بل لقد اقترن هذا المنزع بقدر غير يسير من المكابدة نتيجة الظروف الخاصة التي أحاطت بالرجل ، وبذلت الأشواق في طريقه ، وجعلت من محاولته للتجديد كاثما هي سباحة ضد التيار ، فهو لم يمش في طريق التعليم الرسمي حتى النهاية ، ولم يكن مناضح بيته الأولى غير مناضح أرواسا التقطون على مفروق الفريز ، بكل ما يحفل به هذا المناخ من موروثات تنهض في وجه هذا التجديد وتحمّد من حركه ، ومن ثم كانت مجاهدته في هذه الحركة مزدوجة ، لأنها تنصّص للتجديد في ذاته ، ولأنها تتصّص له في بيئة تكّن داخلها عوامل الرفض والتقي والمقاومة : « وإلّا العناء ، كل العناء ، في التجديد الذي ينزاع فيه الإنسان موروثاته وعقباته ويتخذ له فيه طريقا غير الطريق المرسوم له من قبل وجوده ... »^(١٥) . ويمكن أن نقدر حجم الجهد المبذول في هذه الحيلة إذا قرأنا بين العقاد وعطيل مطران في هذا الشأن ، وهي مقارنة أثيرة — كانت وما تزال — لدى زفرة من الباحثين الذين يلحظون اشتراك الرجلين في الجئحز إلى التجديد ، والدعوة إلى وحدة العمل الشعري ، وإرجاعه إلى مصدره من وجدان صاحبه وهي ملاحظة سليمة في جوهرها ، وإن كانت بحاجة إلى بعض التقيد الذي يستند من ظروف « مطران » الحياتية عكس ما أشرنا إليه من ظروف العقاد ، فلطمان كان — على التقضي من العقاد — في حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد ، لم يكن محتاجا إلى جهد لاتباع مناهج الأدب الحديثة ، لأنه درج — بتعمير العقاد — على الدراسة الأدبية ، لم يفرغ عليه المصالح اللوروث أن يشيع تنبع العصبية لبقائها الأدباب العريضة أو بقائها الأدباب الإسلامية ... »^(١٦) ، ثم إن المطران — في نظرنا — كان شاعرا أكثر منه داعية لتجديد ، ودعوته — لهذا السبب — كانت من الإجمال بحيث لا تستطيع خلق نظرية شعرية شاملة ، الأمر الذي انعكست به مدرسة الديوان حين واكبت إبداعها بمنظومة من التصورات النقدية لها صفات للمهجة والتضصيل ، ولما جهد الاستمرار والإلحاح ، فأذا كان للمطران فضل وضع النموذج الشعري الراك ، فلهذه الحركة فضل النظرية والتثنين .

الأمر لا يعلمو بعد ذلك أن يكون مجرد تعبير لفظي لا يستند تصور ولا يرغده شعور . ونوع آخر من التشخيص هو نتائج للملكة الخالقة التي تستند قدرتها من رحابة الشعور أو من عمق الشعور ، فمن المظاهر ما يحمل بطريقة مسطحة وإن تكن واسعة شاملة ، تستوعب كل الأجسام والمعالق فإذا هي جميعا نابضة بالحياة ، ومنها ما يحمل بطريقة دقيقة محدودة وإن تكن عميقة ، حيث يبرز شعور الشاعر لكل مؤثر ، ويختلج لكل هامة وألاسة ، فيكون من المستبعد في هذه الحالة أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقفه تلك البقطة وهي خلو من العاطفة والإرادة والحيلة .^(١٧)

وإذا كان التشخيص ، أو القدرة على بحث الحيلة في مفردات الوجود هو الطاقة الخالقة للصورة الشعرية ، فإن تلك الأخيرة — نفي الصورة — تركيب بدورها من عناصر شتى ، أبرزها عناصر اللون والشكل والمخي والحركة ، وقد تكون الحركة أصعب هذه العناصر ، لأن قنيلها يتوقف على ملكة الناظر ولا يتوقف على ما يراه بعينه وما يدركه بظاهر حسه ، ومع ذلك فليست هذه الحركة بذالة وحدها ، مثلها لا ينهض اللون أو الشكل بأي دور دلال مالم تقيم ملكة أخرى هي « ملكة الفكر » بتركيب هذه العناصر والتكيف بينها بما يجعل الصورة كلاً وظيفيا ذا معنى . وفي هذه الحالة قد يكون « الفكر » قائما على الخيال الصحيح فتأتي الصورة « بارعة لا نظير لها في وصف اللون والشكل والحركة »^(١٨) ، كما صنع ابن الرومي في وصف الأحادب ، وقد يكون الفكر قائما على « الوهم الكاذب » أو تداعي الخواطر ، حيث يرب الشاعر من الخلق إلى شيء أو نقيضه ، وأصلا بين الظنين البهينين بسلسلة من التشابهات والمتناقضات دقيقة الخلفات ، لا يتيبها الناظر إلا بعد جهد جهيد . وأحيانا تكون الرتبة لأحد ملابسيتها بينهما الفريضة الشاعرة ، وذلك لأن لكل كلمة لدى هذه الفريضة سراً ، ومن السير عليها أن تكشف تلك السر بما يهتبه من سره الحركة اللهنية وطاقة الربط بين التبادعات .^(١٩)

وقد يسترعى الانتباه أن العقاد الذي بدأ حديثه عن الشعر بإرجاعه إلى « مصدر أصمق من الخواطر » والتوحيه بشغوفه عن الشعور الحي والحقيقة الجوهريّة قد عاد فلفس في تقده مكانا — كهذا الذي لاحظناه — « للوهم » و « تداعي الخواطر » و « الجمع بين التناقضات » ، الأمر الذي قد لا ينسجم على إطلاقه مع حديث البدايات . وهي ملاحظة مشروعة في مجلتها ، ولكنها قد تفسر — والتفسير قد لا يعني التسويع — في ضوء ما هو معلوم من أن الرومانتيكين قد أكدوا أهمية ما يسمى « بالخيال الخلاق » الذي يلبي ويعظم لكي يخف من جديد ، والذي ينطلي العلاقات الطبيعية ليكتشف ما وراءها من حقيقة كلمته ، ولكنها فيها الكثرة إلى الوحدة والتأني إلى لحظة واحدة »^(٢٠) ، كما يقول « كولريج » ، وفي هذا الإقرار قد يظهر الذهن الشاعر وكأنه يقفز من مدرك إلى آخر ، ومن أحد أطراف الصورة إلى طرف آخر يبدو غير متردك له ، مع أن هذا وما عايناهما غير مؤالم وغير مشروح ينطق المعادة أو الحبس — قد يكون موابيا ومشروعا ينطق الحياة الباطنية للشاعر ، وفيها — وحدها — الملباس الحق لما يقيمه المبدع من علاقات ، وما يطرحه من فروس ، وما يبينه من تصورات مثالية ذاتية في جوهرها .

غير وارد، ويضئ - بالتالي - إمكان التوسية الكاملة بين الشخصية - الإنسان والشخصية - البديع .

وربما دفع العقد إلى القول بذلك « التناغم التبادل » بين الشعر والشخصية تأثره بنظرية الشعر الرومانتيكي، ثم انتاته بمجمل تصورات المدرسة النفسية في اتخاذ الأدب مرآة لنفسية صاحبه، وكلتاها من الروايف التي كانت تحت بصير العقاد وفي متناوله حين بدأ في تنفيذ الجبالية في الشعر والأدب، بل أنه ليشير إلى ذلك التكرار وإن رده - في النهاية - إلى اتفاق الأزمنة وتلاقي المشارب، حين يقول: « ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزى الأمريكى في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز، أو هي المدرسة التي تتألف من نجمها أساء كارليل وجون ستوارت مل هي المدرسة التي تتألف من غيلفانغ مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية... وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه، ولكنه كان سران التشابه في المزاج واتجاه المصير كله ولم يكن تشابه التقليد والقائد... »^(٣٧)

ولأن العقاد كان في طليعة من يمتثلون بأن « للمصير حقاً على الشاعر »، فإن الإمكان الاقتراب من رؤيته تلكاً بنفس منطق، أى بالاعتراف بأن تلك الروايف التي أشار إليها، والتي كانت تؤدّ جليدة على الساحة الأدبية المصرية حينها، قد تعرضت، وتعرض الآن، لسهام النقد تنويرها من هنا وهناك، وكان أبرز ما أُنشد عليها أن التجربة الشخصية حينما تتخلل نتيج العمل الأدبي تأخذ مساراً جليداً ينفي عنها خصوصيتها ويعملها قرأماً جليداً داخل المركب الفني، كما أن الإيمان « بالمخولق للتبادل » بين « الأصل » والصورة الفنية « لا يخلو من خلداع ومراوغة، « لأن العمل الأدبي قد يحسم لأحلام الكاتب لا حياهه الحقيقية، وقد يكون قناعاً يتوارى خلفه الشخص الحقيقي، وقد يكون صورة للحياة التي يريد الكاتب أن يعرب منها. وبالإضافة إلى ذلك فإننا لا ينبغي أن ننسى أن تجربة الفنان في الحياة قد تختلف عن نفس التجربة إذا وضعت في إطار فني معين... والنتيجة التي نصل إليها أن تفسير الأدب على أساليب من حياة الكاتب، أو المالك، يحتاج لبحث كل حالة على حدة، لأن العمل الفني ليس وثيقة شخصية... »^(٣٨)

قيمة نقد الشخصية - إذن - في كونه محل - لحينه - قرأماً على الصبغة التنظيمية الجاهزة، والقيمة التثريبية الغالبة على شعر المناهبات وفرض النحلة السائلة، وكلها ألوان من التمييز المنظم فُشت على مفرق القرنين وأذابت أصوات الشعراء عبر حناجر الآخرين. وقد كان نقد الشخصية رغباً لكل هاتيك الألوان بقدر ما كان استسهالاً لروايف لتأثير الأدبي المشار إليها، وإن كان هذا الاستسهال لا يفسر وحده كل البني الثقافية لنظرية العقاد، لأن الرجل كان ابن عصره حتى في نظره الاصطناعية إلى مصادر المعرفة، وهي نظرية واكبت العقود الأولى من هذا القرن، ووسمت حلاًماً من أبرز المفكرين بحسم للموسوعية في متابعهم الثقافية من ناحية، وفي تروع وجوه عطائهم الفكري من ناحية ثانية، بل لقد تجلّت هذه الاصطناعية - مرة أخرى - حتى في هواجسهم اللغوية، فخلع ما يستمرى الانتباه أن العقاد الذي بدا وكأنه قد اتجلب بالفعل إلى قطب نظرية التعبير

ومع ذلك، قد لا تسلم هذه النظرية من زوائد المبالغة، سواء على مستوى الإجراءات، أو على مستوى الفحوى. فعل مستوى الإجراءات قد لا يتسنى لنصف أن يتجاهل حدة التوتر التي صبغت بها بعض أفاظهم نظرية النقد لدى العقاد، وهي حدة لا تتبع من طبيعة هذه الأفاظ في ذاتها، ولا يمكن أن تتناغم مع ما تدرعت به النظرية من مبهجية، وما ألبأ العقاد إليها إلا ما ظله « حصانة » يتمتع بها شوقي، تقتضى - في المقابل - علواً في اللموعة وعذا في الثأث والثلة في الأسلوب، وهو « أسلوب - يترتب العقاد - أوجبه علينا أننا كنا نتخوّن السلود ونحارب سوء الفهم وسوء النية في وقت واحد. »^(٣٩)، وهذا اعتراف أدبه بالاعتدال، ثم هو اعتدال قد يعمل في طياته بعض ما يحتاجه الموقف من تفسير، وبخاصة إذا اقترن بمراجعة مع النفس كتلك التي مارسها العقاد مع نفسه حين وقف - بعد معنى أكثر من ربع قرن على وفاة شوقي - بفش حيا بلى من أراه في شوقي فإذا به يصرح « بأن ربع القرن الذي مضى بعد وفاة الشاعر شوقي قد عرفنا بكهاته، وقد وضعه في ذلك المكان. فهو إمام المدرسة الوسطى بين التقليدين والمجدعين، أو هو إمام مدرسة نستطيع أن نسميها بمدرسة التقليد المبتكر أو التقليد المستقل، ونقول بذلك شيئاً يفهمه الناقد الذي يفهم درجات التطور من الجمود على القديم إلى ابتناع الخلق والانشاء مستقلاً عن كل محاكاة... فشوقي قد نشط بالشعر من جود الصيغ المظروقة والمعان المكررة، ولكنه لم يستطع أن يتخطى به من شعر القوالب العامة إلى شعر الشخصية الخاصة التي لا تخفى معلها ولا تنبئس بغيرها.

وخلاصة القول فيه أنه معتقد مبتكر، أو مبتكر بقلد، فلا هو يفتنى آثار القدمين، ولا ينفرد بعلامه الشخصية في التعبير عن نفسه أو التعبير عن سواء... »^(٤٠)

واشكاله « الشخصية » في نظرية الشعر بعمامة، تقودنا إلى ما أشرنا إليه خاصاً بفحوى النظرية ذاتها، فإن تكون للمبدع خصوصيته في التصوير والتعبير، وأن يكون له صورة التميز بين مئات الأصوات من المبدعين، هو أمر لا يقلل الجدل فضلاً عن النكران، ويقدر أصالة الشاعر في التعبير عن نفسه وعصره تكون قيمته في جيله، ويكون تأثيره فيمن يتلوّه. أما أن نجعل « لإبداع الشاعر وثيقة حياة، وسجلاً لكل ما عاينه، بحيث نستشف من هذا السجل دقائق عيشه وتفصيلات سلوكه، وحيث لا يفتنى من هذه الدقائق والتفصيلات خالصة ولا هالصة مما تتكلف منه حياة الإنسان، حتى لندنو الصلطين تأملاً بين إبداعه ومفردات تلك الحياة، فإن ذلك وما يماثله ربما لا يخلو من مصادرة على منطق النفس الشاعرة، التي قد تعبر في شعرها عما هي عرومة منه، أو عما يجرب منه، أو عما تطمح إليه. ومن ثم تكون ضرورة اللطافة بين الأصل والصورة، وبين الواقع الحسى والواقع الفني، مطلباً بعيد المثال، فضلاً عن عدم تلبية لبعض جماليات القصيدة الحديثة، بحسبانها - من بعض الجوانب - قناعاً فنياً يذل بالأعياء أكثر مما يعطى بالبشارة، ويعتمد على الإيعاء أكثر مما يعتمد على التعبير، ويلجأ إلى الرموز والإشارات التراثية والأسطورية بما يجعل التوسية بين الدلالات الفنية لهذه الرموز وأصولها لمرجعية افتراضاً

«الصدق» و«الشخصانية» ثم لتخرج هذا جميعه بما أسماه «المجهر» ، ولأى اعتبره موضوع الإدراك أو الشعور ، فهل ترجم إبداعه هذه الأولويات مثلبا مصممها نظريته ؟ بعبارة أخرى : ما حجم المسألة لديه بين النظرية والتطبيق ؟

ولن ندعي إجابة مباشرة عن هذا التساؤل ، بل نقتنع بتقليل عدد من التفسيرات التي قد تدعى على الفهم إذا ما تبين على تكوين نتيجة متكاملة : فإبداع العقاد — أولا — لا يخلو من رعدة جليلة من حيث توثيق العلاقة بين التعبير والوجدان ، وبين التعبير والفكر ، وبين التعبير والشخصية ، وصحيح أن حجم هذه العلاقة في شعره ليس بحجم ما أولاه لها العقاد من أهمية في نقده ، ولكنها علاقة موجودة في كثير من إبداعاته بالفعل ، بل هي في بعض حله الإبداعات علاقة حيمة إلى أبعد حد ، ثم أن العقاد — ثانياً — لم يقدم مشروعه النقدي باعتباره مبدأ يضرب لغوي المثل من خلال إبداعه ، فهو يلزم الآخرين بما ألزم نفسه به ، بل هو قدم هذا المشروع من حيث هو «داعية» معنى بها تنظيراً ، ومعنى بها تطبيقاً كما تتجلى في شعر غيره من أعاد طرح إبداعهم من الشعراء ، كابن الرومي ، وأبي العلاء المبري ، وأبي الطيب المتنبي ، وفي كل هاتيك المدارس النقدية لم يطرح شعره ، ولا شيئاً من شعره ، باعتباره نموذجاً يحتل به بيض الكمال أو شيئاً مقارباً للكمال ، ثم هو ، أي العقاد ، ثالثاً وأخيراً ، اجتهد بشرى يتصور للمثال ويحاول السعي إليه ، وقد يطالبه ، وقد يقع غير بعيد عنه ، وقد لا يشافره على الإطلاق ، «فمن يضع العقيدة الحسائية — كما يقول بول فاليري — ليس هو بالضرورة أفضل من يلتزم الحلول لها ، وليس من الحزم اللازم في هذه الحالة أن يتوافق العقاد» الناقد والعقاد — الشاعر تمام التوافق ، بل يكفي أن يكون في كليهما من قواسم الاشتراك أكثر مما يهبها من ملامح الاختلاف ، ولعل العقاد نفسه كان يتنسم واحدة هذا التساؤل منذ حشرات السنين حين ختم كتابه «شعراء مصر» بقصة ذلك الأدب الذي بحث إليه بمقال يحاول فيه أن يوفق بين رأى العقاد وشعره ، فكانت نصيحة العقاد له «أن يحسم من فنه مسحاً تأملاً كل ما سمعه أو طعمه من ملل الآراء الأدبية التي ألهو إليها .. فأتانا أقرر الرأي لا لأطبقه حل شعري ، ولكن لأقرر به الفكرة لداعيا ، وأدع أمر التطبيق لمن يعنيه ..»^(١٧) ، وفي هذه العبارة الموجزة ما يخفي عن كل تحليل ، وما يرسى بالفكر الفصل في بعض ما يسلط لدى العقاد من مفارقة نسبية بين النظرية والتطبيق .

الرومانتيكية مثلاً في محور «شخصانية» العمل الأدبي ، نراه يمتزج بمشروعيه ماعدا الرومانتيكية من مذاهب والمجاهات أدبية ، بل إنه لا يجد حرجاً في الاعتراف بسلامة نظرية «الإيهام الرمزي» في جوهرها ، باعتبارها أصلاً من أصول البلاغة الفنية ، على الرغم من أن نظرية الإيهام تتماكس — في جملة من جوانبها — مع ما في الرومانتيكية من غلبة الطابع الشخصي على العمل الأدبي ، باعتباره ما في النظرية الرمزية من تمويل على الأتعة والتكثيف والمراوغة في الإيهام ، مع مزج هاتيك جميعاً بالرموز والإشارات الأسطورية والترائية ، الأمر الذي ينفي عن العمل نبرة «الشخصانية» و«الفيض الذاتي» .

غير أن العقاد إذا كان قد سلم بمشروعية ما تلا الرومانتيكية من تيارات «المودرنيزم» ، فانظر إلى ما في هذه التيارات من نزعة إلى التجديد الذي طالما آمن به بحسن له ، فإنه عاد واسترعى بالنسبة إلى بعض تطبيقات هذه التيارات ، تلك التي تجعل التعمية في التعبير عرضاً مقصوداً لذلك : «ولقد كان الرمزيون على حق لولا الغلو الذي يندفع إليه أصحاب كل مدرسة جليلة حين يتصلدون لحرب المدارس الأخرى ، فيلهبون من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض ، فالأدب لا يستغنى عن الوحي والإشارة ، وأبلغ الفن ما يجمع الكثير في القليل ويعطى الدعن من وراء الظواهر القريبة إلى المعاني البعيدة التي تروى إليها الألفاظ ولا تحصرها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتعريب ..»^(١٨) .

ومعنى ذلك أن الرمزية — في حدودها المعقولة ، وفيما يحسبها العقاد — ضرورية ما شعر الإنسان بضرورتها في تمثيل الغفقات والأشياء ، ولكنها تخرج من حد الضرورة إلى حد الضرر إذا أصبحت مطلوبة لغرض سبب وأصبح شعارها «الرمز للرمز والمفوض للمفوض والتطبيق للتطبيق ..»^(١٩) ، وتلك نظرة لا تتجاوز حد الاعتدال ، ولا تخرج في جعلها عام يراه كل باحث منصف ، من أن الرمز حاجة نفسية تتبع من إحساس الشاعر بقصور التعبير المباشر ، وليس حيلة شكلية تضاف إلى العمل الفني من عوارجه .

عند هذا الحد ، قد يلح على المحاضر تساؤل لا يخلو من منطلق ، فإذا كان العقاد قد اتكا على منظومة من القيم الإيجابية في الشعر تتدرج من الاعتراف بأهمية «اللفظ» لتستغرق آفاقهم «الطبع» و



هوامش وتعليقات

(١) C.M. Boers, The Heritage of Symbolism, London, 1959, p. 14.

(٢) عباس محمود العقاد / حرافات في المذاهب الأدبية والاجتماعية — بيروت ٤٧ ص.

(٣) عباس محمود العقاد / شعراء مصر وبيئتهم في الجليل للنفسي — القاهرة سنة ١٩٢٧ ص ١٦٠ .

(١) عباس محمود العقاد ، إبراهيم عبد الحادى للزلى / الشهبان (الجزء الخامس بالعقاد) — القاهرة — أبريل سنة ١٩٢١ ص ١٧ .

(٢) مكدنا وصفها سبيل دى لورس في كتابه «الصور الشعرية» — انظر كتاب «واقع القصيدة العربية» وكتاب هذه السطور — دار لنداف ١٩٨٤ ص ١٣٠ .

- (٦) عباس محمود العقاد - البايرون ج ١ ص ١٦٦
(٧) السابق ص ١٦ - ١٧ .
(٨) السابق ص ١ - ٢ .
(٩) ابن قتيبة / الشعر والشعراء - تصحيح الأستاذ مصطفى السقا - ص ٢٤ .
(١٠) العقاد / شعراء مصر ص ١٣٣
(١١) السابق ص ١٥٧
(١٢) نفسه ص ١٨٠ - ١٨١ .
(١٣) G. Dekker, Coleridge and the Literature of Sensibility, London, 1978, P 242.
(١٤) عباس محمود العقاد / ابن الرومي حياته من شعره ص ٤ - ٥ .
(١٥) السابق ص ٨ - ٩ .
(١٦) قارن نظرة العقاد في هذا الصدد بالترعة الذاتية الخالية على شعره وعلم الاكتراث بمعطيات العالم الخارجي إلا بقدر ما تشفعه من مدخل روحية :
J. Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, p. 114 .
(١٧) شعراء مصر ص ١٦٤ .
(١٨) السابق ص ١٦٣ .
(١٩) نفسه ص ١٦٧ - ١٦٨ .
(٢٠) ج. ستوارت ، الشعر ... مرجع سابق ص ١١٩ .
(٢١) الإشارة وسابقتها في الديوان ج ١ ص ١٦٦ .
(٢٢) الديوان ج ٢ ص ٦١ .
(٢٣) شعراء مصر ص ١٦٨ .
(٢٤) انظر في تفصيل هذا : عبد الحى دياب / عباس العقاد نائلاً / المار الفوقية للطباعة والنشر / القاهرة سنة ١٩٦٥ ص ٣٦٨ وما بعدها .
(٢٥) شعراء مصر ص ٥١ - ٥٢ .
(٢٦) السابق ص ١٢٠ .
(٢٧) نفسه ص ١٦٦ .
(٢٨) الديوان ج ٢ ص ٦٥ .
(٢٩) السابق ص ٦٥ .
(٣٠) نفسه ص ٦٧ .
(٣١) العقاد / يساغونك / القاهرة ١٩٤٧ ص ٧٦ ، ٧٧ .
وانظر في نفس الموضوع : العقاد نائلاً ص ٥٤٨ وما بعدها .
(٣٢) شعراء مصر ص ٤٨ .
(٣٣) دراسات في المذهب الأدبية والاجتماعية ص ٤٧ .
(٣٤) من كتابات جبران ، نقلاً عن صلاح ليكي : لبنان الشاعر - بيروت ١٩٥٤ ص ١١٧ .
(٣٥) انظر لكتاب هذه السطور / الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ط ٢ ص ١٨٩ .
(٣٦) الديوان ج ١ ص ٩ - ١٠ .
(٣٧) شعراء مصر ص ١٦٠ .
(٣٨) محمد خنسي هلال / الرومانسية / طبعة مصر - القاهرة ص ١٥٦ .
(٣٩) العقاد : دراسات في المذهب الأدبية والاجتماعية ص ٤٧ .
(٤٠) السابق ص ٥٥ .
(٤١) الديوان ج ٢ ص ٤٦ .
(٤٢) السابق ص ٤٦ .
(٤٣) نفسه - نفس الصفحة .
(٤٤) العقاد : دراسات في المذهب الأدبية ص ٤٧ .
(٤٥) الديوان ج ١ ص ١٧ .
(٤٦) انظر : ابن الرومي ص ٢٨٩ .
(٤٧) انظر السابق ص ١٩٨ - ٢٩٣
(٤٨) كولريج : الفصل الثالث عشر من كتابه :
Biographical Memoirs W. Y. Tindal, The Literary Symbol, p. 48.
(٤٩) شعراء مصر ص ١٩٩ .
(٥٠) السابق - نفس الصفحة .
(٥١) دراسات في المذهب الأدبية ص ٥٥ .
(٥٢) السابق ص ٥٠ - ٥١ .
(٥٣) شعراء مصر ص ١٩٣ .
(٥٤) روني ويليك وأوستين وارن في كتابها : نظرية الأدب - وانظر ما أوردته الدكتور عماد الربيعي تعليقاً على هذا الرأي في كتابه : في نقد الشعر - دار المعارف - مصر ١٩٧٣ ص ١٢٥ - ١٢٨ .
(٥٥) العقاد / يساغونك - القاهرة ١٩٤٦ ص ٨٤ .
(٥٦) العقاد : لقوسمة الرمزية - دراسة بمجلة الكتاب - القاهرة - يناير ١٩٤٧ .
(٥٧) شعراء مصر ص ٢٠٠ - ٢٠١ .

الأفكار الأسلوبية



في نقد العقاد

محمد عبد المطلب

(١)

لا شك أن التحرك وراء تفكير العقاد لتأدية المناقش الأسلوبية التي توقفت فيها أو تتعامل مع خلالها مع النص الأدبي يقتضي نوعاً من النظر الشمولي الذي يند ليغطي مساحة واسمة من التفكير العربي القديم الذي اتصل بهذه المنطقه اتصالاً مباشراً أو غير مباشر ، كما يمتد ليغطي مداخل الوالد الغربي ، فيلمّ بياراته وسماجه ، ويدقق في إجراءات ومبادئه ، ومن ثم يكون متاحاً لمجدي (الأفكار الأسلوبية) عند العقاد على المستوى النظري ، أو المستوى التطبيقي .

والواقع أن الدخول إلى عالم العقاد صعبة تحتاج إلى مجاهدة خاصة ، إذ إن تناجه ذو طبيعة موسوعية ، ومتابعة مفرقاته لاتغني عن النظر إليه في كليته ، كما أن النظر الشمولي لايفي عن متابعة المفردات ، وهذا وذلك هو الشيء الوحيد الذي تعتمد عليه في تحديد التقابل أو التوافق في الفكر العقادي من خلال منهج مزودج يعمد إلى التحليل ، وصولاً إلى دقائق هذا الفكر ، كما يعمد إلى التركيب ، وصولاً إلى كليته .

بمفرداتها التي تنضوي تحت باب الشعر أحياناً ، وباب النثر أحياناً أخرى . ويجب الاعتراف هنا بأن النظرة التراثية فيها يتصل بالأسلوب جامات متناثرة مشتتة ، بمعنى أننا لانجد دارساً قدنيا قد استوفى البحث في مفهوم الأسلوب نظرياً وتطبيقياً ، اللهم إلا عبد القاهر الجرجاني ، الذي قدم نظرية كاملة حول (النظم) في كتابيه (الدلائل والأسرار) يذهب فيها إلى أن الأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه^(١) ، وينتهي عموم وتخصيص شكل يتوحد على المستوى العميق ، بمعنى أن تصد طرائق النظم هو ما نسميه (الأسلوب) دون غارق حقيقى .

أما النظرة إلى الوالد الغربي ، فإنها تقودنا إلى الوقوف على أشكال من التوافق والتخالف بينه وبين ما لاحظناه في تراثنا القديم ، حيث لايجزج الأسلوب - في عمومها - عن الطريقة الخاصة التي تتمثل في

والنظرة التراثية تقدم لنا عدة اتجاهات تحرك فيها مبدلوك الأسلوب ، لكن بالرغم من هذا التمدد ظل ارتباطها الأصل قائماً على التعامل مع المادة الأولية للأدب ، وتعني بذلك الصياغة اللغوية .

وعلى الرغم من وحدة دائرة التعامل ، نجد أن التعدد مائل في بناء التفكير العربي القديم ، نتيجة لاختلاف منطقة الانطلاق ، ومنطقة الوصول ، إذ تكون هذه المنطقة - أحياناً - خارج الصياغة ، محلفة في فضاء الأغراض الكلية ، ثم تنتزل منها إلى اللغة المحسوسة بوصفها وسيلة الوصول إلى المتلقى .

وقد تكون نقطة البدء من الصياغة ذاتها ، ثم يكون الخروج منها إلى دوائر المعنى الكلي أو الجزئي ، وإحداث حركة جنلية تجعل من اللغة انكاساً للمعنى ، كما تجعل المعنى انكاساً للغة ؛ وبين هذين الأمرين تأتي تنويعات داخلية ترتبط بجنس الأدب (الشعر والنثر) ، أو

كتابة مؤلف معين ، سواء أكانت هذه الكتابة خاصة بعمل محدد ، أم اتسعت لتغطي تنابجا إبداعيا كاملا ، بل قد يكون اتساعها مستوعبا لعصر بأكمله ، أو نتاج أمة بأكملها .

وبين الضيق والانساع يأبى الانتظار أحيانا أخرى ، والإغراق في الجانب الصياغي الخالص أحيانا ، والخروج منه إلى الجوانب النفسية والبيئية أحيانا أخرى ، ثم يكون ربط الأسلوب بالـ "بقره" وتحليلاتها أحيانا ثالثة .

ولايحتمل أن يتحقق شيء من ذلك إلا بتلبية الظواهر التعبيرية ورصدها والخروج منها بالطاقات الفنية التي أنتجت للمعنى ، سواء في ذلك أن تكون الطبقات متعلقة بدائرة (المدلول) أو (الانحراف) ، أو بدائرة (الظواهر البراقة) التي تعتمد على أدوات البلاغة القديمة مع تطويعها للوائح الإبداع المعاصر ، أو بدائرة (الإمكانيات النوعية) ، وإن كانت الدائرة الأخيرة تكاد تسيطر على ما سبقها وتوجه حركته .

ويجب كذلك أن يؤخذ في الحسبان عناصر الاتصال ودورها في العملية الإبداعية ، حيث يميل الخطاب الإبداعي إلى جانب المدعى ويصلح به ، ويتحول إلى بصمة له ، أو لوحة إسقاط تكشف عن بواطنه . وقد يميل إلى جانب المتلقى ، ويتظلم حركته الداعية تبعاً لهذه العلاقة ، بوصف المتلقى إبداعاً متجدداً لا يتوقف عند حدود الزمان أو المكان أو الأشخاص ؛ وقد لا يكون هذا ولا ذلك ، وإنما تتم محاصرة الإبداع في منطقة الصياغة المحسوسة دون مغادرتها إلى هذا أو ذاك .

(٢)

ومتابعة العقاد في أفكاره الأسلوبية تقتضي متابعتها أولاً في عقيدته النقدية التي سيطرت على حركته سيطرة كاملة ، ونعني بذلك إيمانه بالتفسير (السيكولوجي) الذي مثل له مرجعاً أساسياً في تعامله مع الخطاب الإبداعي . وما أن الإبداع لن يتحقق له وجود حقيقي إلا من خلال اللغة ، فإن اللغة - على هذا النحو - تنتمي إلى المرجع نفسه ، أو لنقل إنها صدى له . ولا شك أن الرجل قد واجه مجموعة من الخيارات التي طرحت نفسها ، أو التي طرحها هو منذ أن اهتم بالنتائج الأدبي في مختلف عصوره وبيئاته . وهذه الخيارات تتصل بالروافد النقدية المتحدة ، التي كان عليه أن يأخذ منها ما يتوافق مع نزعة الخاصة . ومع تعدد الخيارات كان لا بد أن تأتي عملية المفاضلة التي صرح بها مباشرة في قوله : إنه إذا لم يكن يد من تفضيل مدرسة من مدارس النقد على سائر مدارس الجماعية ، فمدرسة النقد (السيكولوجي) أو النضال أحقها جميعاً بالتفضيل ، لأنها المدرسة التي يمكن الاستغناء بها عن غيرها ، دون أن نفقد شيئاً من جوهر النقد . ذلك أن هذا الاتجاه يعطينا كل شيء عندما يعطينا بواطن النفس المؤثرة في شعر الشاعر وكتابة الكاتب . ولا بد أن تحيط هذه البواطن - إجمالاً وتفصيلاً - بالمؤثرات التي جاشت من معيشته في مجتمعه وزمانه .^(٢)

والواقع أن توجه العقاد هنا يعود أساساً إلى قراءته لتأليفين غربيين هما (سانت بيغ) و (تين) . وقد كرس الأول جهده في وضع مفهوم جديد للنقد يجعل منه نقداً ذا غاية موضوعية ، هي استيعاب كل ما يتصل بالعمل الأدبي ودراسته . ذلك أن قراءة كتاب أو مؤلف معين تقودنا إلى مواجهة الإنسان في نفسه : حياته وفكره وروحه . ومن ثم فإن دراسة الأدب تقتضي السعي لتعرف هويته بصورة مباشرة من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله . وانطلاقاً من هذا الفهم راح العقاد يفتي بدراسة شخصيات المؤلفين والكتب ، ويصنفها تصنيفاً علمياً في اجناس بشرية .

أما الناقد الآخر فقد ذهب مذهبا مغايراً ، بالرغم من اعتماده - كسابقه - على قوانين العلوم الطبيعية في بناء أفكاره النقدية ؛ فقد كان معنياً بالبحث عن القوانين التي تتحكم في عملية الخلق الأدبي ، التي كانت - من وجهة نظره - تخضع لعوامل ثلاثة : الجنس - البيئة - العصر . وبخلاصة نظريته أنه يرى في العمل الأدبي مركباً كلياً يمكن عن طريق هذا المنهج الكشف عن عناصره وتحليلها والحكم عليها.^(٣)

كل هذا مع الإفادة البالغة من كشوف (فرويد) في علم النفس ، حيث استطاع العقاد أن يمزج البعد (السيكولوجي) بالبعد (البيئي) ، مع ما بينهما من تباين يؤدى إلى نتائج قد تتوافق وقد تتخالف . والمهم - عندنا - أن استيعابه لكل ذلك قد قاد به إلى بحرى الخصائص التعبيرية التي تعمل الأسلوب بصاحبه أحيانا ، وبيئته أحيانا أخرى ، وإن كانت عنايته أكثر بالأثر الفلج ، نظراً لاعتماده ربط اللغة - في عمومها - بأصحابها ، ثم ربطها - في خصوصها - بأفراد الناطقين بها . ولذا كان المدعى الحق - عنده - هو الذي تتحقق لنا معرفته من خلال النظر فيما أبدعه ؛ أى أن الكلام على هذا النحو يأخذ شكل لوحة إسقاط تتجلى فيها دواخل الشخصية ، ما ظهر منها وما بطن ، دون الاتكاء على مطولات التراجم والسير التي تقدم الجانب الخارجي فحسب .

فالمبدع يقدم لنا بواطنه بالنظر في تشكيلاته اللغوية التي تستوعب ما حوله ومن حوله ، لا من حيث هم قاصصون في العالم ، ولكن من حيث هم علل لإدراكه ورويته ، ومتى عرفنا من (كلامه) ما يجب وما يكره ، وما يرضيه وما ينكره وما يحرك طبيعته وفكره ، أو يجر به في غير أكثرات ، بدلت لنا حقيقته جابة سافرة ، وكان لسان الحال فيها بحق أصح من لسان المقال .

واللغة - بعامه - أولى أن يقال فيها هذا الذي يقال عن المبدع ؛ لأن اللغة هي قوام التعبير الناطق بين جميع المتكلمين بها ؛ فإن لم نتعرف منها حقائق أسرارهم ، فما هي بأداة وألية بوسائل التعرف .

ولا يرى العقاد مبالغة في وصف اللغة المعبرة بأنها تمتلك معجماً خاصاً بها ، يعبر عنها ؛ فإذا وضعنا معجمها بين يدينا ، فكأنما وضعنا أمامنا التاريخ ومعالم البيئة ، ولم يبق لمراجع التاريخ والجغرافيا غير تفصيلات الأسماء والأيام.^(٤)

اللون من الأداء - مع سابقه ، لكنه حافظ على أبعاده النفسية ؛ بمعنى أن تدخله مع سابقه كان يتحول إلى لون من (المرض) ولت النظر ، ولابد هنا من إيراد ملاحظتين :

الأولى : أن أبا نواس كان في تقليده - تدخله مع السابقين - حرصاً على محاكاة الأعراب أسلوبياً ، ونسباً - هنا - الأوزار على جفاه الأعراب ، ويخصه في باب (الظفر) ، الذي تلازم مع عملية التناسخ ، وإن كان لا يتوافق مع نيل جفاه الأعراب ، أي أن دواخله النفسية كانت غالباً على مقولاته الخارجية .

الثانية : أنه اجتنب التصرف في مطلع الأراجيز ، فهو تحكى مطلع الأقدمين في هذا الباب ، ومنها بعض الكتل التبريرية المميزة ؛ مثل : (انتعت كلباً) و (وقد أفتنى) و (يارب) و (ولما) وكلها تمثل التناحيات تبريرية للأراجيز ، وقد ظل محافظاً على هذا الشكل المتداخل حتى حين ترك الأراجيز إلى ما يشبهها من المجزوات .

فأبر نواس - في جملة - ما ضاع مع طبيعة العرض ؛ قل عليه هذه الطبيعة أن ينسج على الأطلال لينسجها ، ويمثل عليه أن يملأ حلو الأقدمين فيبلغ في حكايتهم ، ويتزين من دراية بالغة شملة بدوية لا ملامحة بينها وبين أسلوبيه ، حيث يلجس للخصر ليرسه ، ويتأجج أبنائه وينتاه بما يأتسون به لغة الأندية ويجلس اللذات^(٢)

وعلى هذا التحولات العقد بعض الشعراء القدامى ، جاعلاً من إبداعهم صورة لشخصيتهم ؛ ففي الجاهلية نجد طرفة بن العبد نموذجاً لشخصية الشاب في مسلكتها التي ، وحاتم بن عبد الله غوثياً لشخصية الكهل ، وزهير بن أبي سلمى نموذجاً لشخصية الشيخ ؛ فكل منهم موصوف في شعره على حقيقته ، ويؤيد على ذلك تداخل القيم البيئية والأخلاقية كما توضع عليها للمجتمع في عصرها .

وطرفة - مثلاً - لم يصر طويلاً ، فهو لم يجاوز السادسة والعشرين من عمره . وقد نشأ في بيت من بيوت النسب العريق ، لكنه نشأ يتيماً ؛ إذ فقد أباه وهو طفل صغير ، فلم يزل من أعمامه كل حقه ، وأبش بالظلم بين أهله الأقربين وعشيرته ، فركب رأسه ، واستقل برأيه ، وقبض يناس في الحياة ، ولا يبالي بلوت إذا هو هالط حيشة النعم - مات ميتة الكريم :

ألا أبعدا اللامسى لشهد الوفى
وإن أحضر اللذات ، هل أتيت هملنى ؟
فإن كنت لا تستطيع دلع سنهني
فدعني أبداً بما ملكت لى

وإذا عوفه الآخرون العمر القصير قال : « ما أقرب اليوم من غد ! » ، وقال : إن العمر - طال أو قصر - كالحبل الذي يربط به البعير ، وطرفه الآخر في يد القدر ، لا يدري متى يجلبه منه . وعلى كثرة الاهتمام بالأخبار في الصحراء - لأن الأخبار ترتبط بالحياة والموت والأمن والفرج - لم يكن طرفة يبالي أن يسأل من خبر مثب عنه ، وكان يقول لمن يشغلون أنفسهم بالسؤال إليه والاستطلاع :

فالأفكار الأسلوبية هنا تتحرك من دائرة اللغة بكل شمولها ، ومن كونها مرآة تنعكس طبيعة أصحابها ، ثم تتوقف عند كل مبدع على حدة ، ليأخذ خصوصيته ، نتيجة لتمايز البدعين - باطنياً - نمازاً ؛ فيحقق لكل منهم شخصية مستقلة ذات سلوك تميز متابع ، لا يتخلف إلا نادراً ، ولأسباب قاهرة . ولا يمكن التوقف على هذا الباطن الخفى إلا بالتفتيش في الوسيلة للمادية الملموسة وهي الصياغة . وكما كان العقاد بهذا يرد على المحجة الكلاسيكية التي كانت تعمل على تأكيد الواقع الخارجي على حساب الذات .

(٣)

ونتيجة لهذا الاعتقاد للغوى يوحده العقاد بين حركة المبدع وفنه ، بمعنى أن الطبيعة الفنية الحقيقية هي التي تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته ، أي كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ، ومن الثراء أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشلوة . وقام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً ، لا يتفصل فيه الإنسان الخي من الإنسان المبدع ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع إبداعه ، وموضوع إبداعه هو موضوع حياته ؛ فديوان الشاعر - مثلاً - ليس إلا ترجمة باطنية لنفسه ، يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ، ولا يخفى فيها ذكر خالجه ولا هاجسه مما تتألف منه حياة الإنسان^(٣)

وهذا المدخل النظري يكاد يسيطر على حركة العقاد التطبيقية في دراسته لبعض الشعراء القدامى ، ولأى نواس على وجه الخصوص ، حيث تعامل مع هذه الشخصية تعاملات نفسياً خالصاً ، حاول فيه استكشاف أبعادها ، وتفسير مسلكها التبريري ، يرد إلى المكونات المبكرة ، ويخلص من هذا الرد إلى أن طبيعته ظاهراً من ظواهر (المرض) الذي سيطرت عليه الطبيعة التبريرية ، بل إنه وحده - فيه - بين العرض التبريري والمرض الفني . ذلك أن الشعر النواصي يواجهنا بالأفان لا تفهم ، حيث يلتقي فيه الزندة والتسك ، ويتلاحق غزل المؤنث وغزل الذكر ، ويترجم المزمل بالجد . لكن إذا أدخلنا في حسابنا طبيعة العرض التبريري ومشتقاته ولوازمه ، لم يبق من هذه التناقض لغز يستعص على الفهم ، وأصبحت هذه الأفان في كثير من المناسبات هي المفتاح الحاضر الذي يحل كل إشكال .

فالعرض الفني هو قوام الحركة التبريرية في الخطاب النواصي ، فلا يسه أن يتخزل أو يترى ، أو ينظم التسك والحكمة ، وإسائه أن (يعرض) من طوبته (دوراً مسرحياً) يلتفت النظر ؛ وكل عروضه الفنية هي مسرحيات تميز بموضوع محدد ، لكنها تتساوى في صيغة واحدة ، هي صيغة التمثيل .

وليس معنى هذا أن العقاد يفرغ كل الإجراءات التبريرية النواصية من الشعور ؛ بل معناه أن العرض هو الباعث الأول عنه ، وما عدا ذلك من شعور واقعي أو شعور فني فهو تابع من توابع الباعث الأصيل^(٤)

ويتجاوز العقاد بهذا التفسير الخطاب الدال إلى الخطاب التناسي ، الذي تعامل معه أبو نواس كثيراً ، حيث يتداخل - بهذا

وإن لولو خليف كاذب
إذا ما اضطرت وفي الأمر ضيق
وهل من جئناح على مرهق
يدافع في الله مالا يطق^(٩)

ستجدي لك الأيام ما كنت جاهلا
ويأتيك بالأخبار ما لم تزود

غير أنه مع إقباله على متعة الحياة لم يكن يرضى لنفسه مكان
الرجل الجبان الذي يجب من واجبه كلها دُحى إليه :

وإن أذع للجلل أكن من حاسها
وإن (تقبل) الأعداء بالجهد الجهد

ويخلص المقاد من هذا التحرك التطبيقي إلى أن طرفة - في جملة -
نموذج للشباب النبيل الذي يرضى نفسه ، ولا يرضى عنها إذا تخلفت
عن اتداده ، ونظراته في مقام الشجاعة والنسب ، ولا يقبل من قومه -
إذا أعطاهم حقهم في ساعة الشدة - أن يمولوا بيته وبين (ساعة للثمة)
بتخوفه من اللوم ، أو تخوفه من عواقب الإسراف^(١٠) . والغريب أن
مغالة المقاد في هذا المسلك التفسيري قد دفعته إلى إحالة الخطاب
الإبداعي إلى خطاب تاريخي ، يعالج ترجمة لحياة صاحبه ، خصوصاً
إذا كان التاريخ الفعل خلوا من مواصفات المبدع ومن أطوار حياته ؛
ففى هذه الحالة يقوم الخطاب الإبداعي مهمة الترجمة الوالية . فشاهر
كابن الرومي ، لم يثر له في تاريخه حل ما يشكل مادة لترجمته أو حتى
ما يقرب من ترجمة وافية له ، لأنه كان مفرط الزيادة في موضع ،
ومفرط النقص في موضع آخر ، وبين أجزاءه فجوات واسعة ، ولا
حيلة للمتلقى في ملئها . فلا عبر عن صباه ، ولا عن دراسته ، ولا
عن أهله ، ولا أمر متصل موثوق به من أمور يعيشه ويغير هذه
العناصر الجوهرية لا تقوم ترجمة ، ولا يكمل تصوير رجل ، وعلى هذه
القلة في الأخبار إلى بين أيدينا ، لا تسلم من الخطأ حيناً ، ومن
المبالغة أحياناً .

ويرى المقاد أن ابن الرومي قد عرضنا بعض العروض عن ذلك
النقص الكبير بخاصة فريدة ليست في غيره من الشعراء ، هي مراقبته
الشديدة لنفسه ، وتسجيله وقائع حياته في شعره .

يلاحظ ذلك في تسجيله لأساء من مدحهم أو هجاءهم أو وصفهم
أورد عليهم . وما عاب أحد مشيته ، أو أكله ، أو لبسه العمامة ، أو
طريقته في النظم ، إلا كان ذلك خبر مفيد في ديوانه . ولم يعرف أنه
كان يشتهي طعاماً أو فاكهة إلا رذلك معروف من خطابه الشعرى قبل
أن يعرف من نواهد المتحدثين عنه ؛ وما غامر طوبى تخلق محمود أو
مذموم إلا شهد به على نفسه كأنه في حرج من كتمانها :

أقر على نفسي بمسبى لاني
أرى الصدق يحمو بينات المصائب
لؤمتم - لعمرك الله - فسيباً أثبتته
وإن كنت من قوم كرام المناصب
ولابد من أن يلازم المرء نازعاً
إلى الحما السنون ضرية لازب

على أنه يشهد بخلة الكذب على نفسه كما يشهد لما بهذا الصدق
المفروق بإظهار العيوب فيقول في أصرح عبارة :

وهذه المداخل النفسية هي التي تجعل للإبداع - عند المقاد - مكانة
فنية عالية ، وأن يكون له جمهور من المتلقين يحفظونه ويردونه ، لأن
مثل هذا الإبداع هو الذي يربنا ما في الدنيا وما في نفس الإنسان ،
وتعرف فيه الطبيعة على لون صادق ، لكنه لون يدع فريد لأنه لون
القاتل دون سواء ، فيجتمع للمتلقى غبطة المعرفة من طرفها ،
ويتسع أمامه أفق الفهم وأفق الشعور ؛ إذ يتكرر الشعور الواحد كأنه
مائة شعور ، ويتكرر فهم الحقيقة الواحدة كأنها مائة حقيقة ، وتلك
هي الوفرة التي تتضاعف في ثروة الحياة ونصيب الأحياء فيها^(١١) .

ويبدو أن هذا المنحى العقادي كان وليد إدراك معين (للجمال)
والتمييز بين الجمال البسيط الصادق ، والزخرفة الصناعية الكاذبة ،
فالمقاد يرى أن النفوس مجبولة على أن تطلب الجمال ، وأنها لا تكفى
بالتام ؛ فنحن لا نشرب اليوم في قعب من الخشب ؛ لأننا لا نقصر
في صنع أدواتنا على تحري القطعة البهجة منها ، ولكننا نشرب في آنية
تحمل الماء كما يحمل القعب ، مع جمال في اللون والصنعة والملمس
والنظر ، ولكن هل ترى أننا لوجئنا بالقعب الأزرق ووشيناه بالحرير
الناعم ، وحليناه بالذهب البراق ، وعلقنا على حواشيه من الجواهر
النفسية ما تتلو قيمته وتسرع رؤيته ، فهل يكون بهذه الحلية المصطنعة
أجمل رونقاً - مع اعتباره آنية للشرب - من كوب الزجاج المثقن
البسيط ؟

يجيب المقاد : لا ، وسبب ذلك أنه لم يعد قعباً ولا كوباً ، ولكنه
عاد شيئاً آخر مستمراً له الجلال في غيره لتكلف الإعجاب
والنفاسة ؛ وأما الكوب فهو بخلاف ذلك ؛ لأنه جميل وهو كوب لم
يستمر له شيء من خارجيه .

وسبب ذلك يجب أن يكون التحرك التعبيري - بكل مستوياته -
جماله في ذاته وفيما يؤديه من وظيفة ، تلزم به طبيعته ، وليس فيما
يضاف إليه من زخرفة شكلية مستعارة^(١٢) .

ومن الواضح أن هذه النظرة الأسلوبية كانت تعتمد - عند المقاد -
على حقائق تطبيقية ؛ فقد تذاكر مع إخوانه الأدباء بعض النماذج
الشعرية ، وطرحها للمناقشة النقدية ؛ وهو طرح يعتمد جماليات
(الأسلوب) وجماليات (المعنى) ، وكان الأسلوب - على هذا النحو -
ينصرف إلى جانب الصياغة التي تتقابل مع (المعنى) .

وتتمثل هذه الحقيقة الإدراكية في عرصة لبث النافذة :
فإنك كالليليل الذي هو مدركى
وإن غلت أن المنشأ عنك واسع
وقول الآخر :

كان فجلاح الأرض وهي نسيحة
على الحارب المطلوب كفة حابل

يدخل دائرة (الطبع) ، وبعضهم بالانتظار في دائرة (التكلف) .
على أن يلاحظ أن هذه التحاكيكات تندرج داخل إجراءات السيكلوجيه
على وجه العموم ، فلا يمكن للمنطقي أن يتقبل تنابها عطفيا إلا إذا كان
دالا على صاحبه بحكم كونه « مطبوعا » ؛ « فليس في لغات العالم كله
شاعر مطبوع لا تفهم نفسه من كلامه ، ولا تعرف عواطفه من تعبيره
عنها ، أو عن العواطف في قلوب غيره » (١٧٢)

على أن الصنعة ليست مرفوضة من المقادير في جملتها ، وإنما يقبل
منها ما يتصل بالطائفت الاختيارية . ذلك أن هذه الاختيارات تكون
محكومة - عند البلوغ - بدوافع خفية تتجلى عن طريق تجسدها في
مفردات ذات مواصفات صوتية تعكس فيها دلالية معينة .

من هذه الصناعات التي يقبلها صناعة ابن الرومي في ميوله التعبيرية
إلى صيغ بعينها ، بخاصة صيغ الأفعال المزينة والمشتقات التي يتعامل
مع مختلف أبنيتها وأوزانها ؛ فأسماء الفاعل والمفعول والزمان والمكان
وصيغ التفضيل والمبالغة والصفات المشبهة والمصادر - تكثر في خطابه
الشعري كثرة غير ملحوظة عند سواه .

ويجانب أن هذه المنطقة التعبيرية خاصة عند ابن الرومي ، فهي
خاصة شمولية ترتبط بتأنيق دلالات محددا ، إذ يلجأ إليها المبدع الذي
يتعامل باللغة العربية إذا أراد أن يدخل بمناه إلى دائرة الإظهار الدلالي
الموسع في مستوياته كافة ؛ وذلك راجع - في رأي المقادير - إلى خاصية
في اللغة العربية ؛ إذ ليس فيها ظروف كالظروف التي يشغها الإعراب
من معظم الصفات والأسماء ، بإضافة صغيرة في أول الكلمة ، أو في
آخرها ، فتدل على المعنى المقصود ، وتدل كذلك على اختلاف الدرجة
والقوة في أداء ذلك المعنى . فإذا أراد الشاعر العربي أن يلفت إلى هذه
الفرق فلا بد له من الاستعانة على ذلك بالمشتقات والأفعال المزينة ،
كما هو ابن الرومي ، إلا أنه كان يسرف في جمعها معا ، حتى تنوينا
الأذن في بعض الأبيات ، كقوله :

صاخصة صواخصة صبيحا . . . بعدها لم تلاق في حشد

فالمعاد يراها ركابة منه كان يقع فيها في استطراده ، لكنه يرمدها
إلى أبعاد داخلية عند الشاعر ، حيث كان يدفعه إليها وسواسه ؛ لأن
طبيعة الموسوس لا تنفر من التكرار كما تنفر منه سائر الطائعات . على أنه
كان يجمع بعض المشتقات والحروف المشابهة الخارج فضاخا ، وقد
تستحسن في أصعب القوافي كما قال في الجمية :

سلام وريحان وروح ورحمة . . . عليك وعمود من الظل سَجِيحُ
ولا يبرح القاع الذي أتت به . . . يرف عليه الأعشوان القَلْبُجُ

فإن للراء والمجد (راحة) في القلب تزداد بالتكرار ، وقمها ما بعدها
من الظل الممدود والتضخيم للقبول في هذه القافية العصبية (١٧٣)

وهذا الملحظ الأسلوبى الدقيق يمتد - عند المقادير - ليتصل بمقولة
لغوية قديمة هي « قوة اللفظ لقوة المعنى » ، حيث يكون التعامل مع
الصيغة الفعلية وسيلة لتأكيد الدلالة لمجذبات تغيير محدد في
(التشكيل) الذي يؤدي إلى مضاعفة الحروف . ذلك أن الفاعلين

يؤثر إليه أن كل نسبة
تسميها تسمى إليه بفاتل
وقول الثالث :

أخاف على نفسي وأرجو مفازها
وأستأثر غيب الله دون المصائب
ألا من يرى غايق قبل مذهبي
ومن أين ؟ والغايات بعد المذاهب

حيث خلص المقادير من هذه المحاوراة النقدية إلى أن الأبيات
سائفة ، تخلص بالذهن إلى (المعنى) في ثوب من (اللفظ) شفاف ،
لا تستوقفنا منه لفظة مزورة ، ولا تعطلنا لديه نكتة فارغة ، على عكس
البيت المشهور :

وأمرت لأؤلف من نرجس وسفت
وردا وعصفت على المناب بالبريد

أو الآخر :

أزدهم وسواد الليل يشفع لي
وأنسى وبساض الصباح يفسر بي

أو الثالث :

إذا ملك لم يكن ذا هبة
لدمه فدولته ظامبة

والمفارقة الأساسية بين المنطقيين أن (الأسلوب) في النمط الأول
يجهز بنا إلى معناه دون توقف ولا انبساط ، وفي الثاني يوقفنا عند اللفظ
المقصود ، فلا نجهز إلى المعنى إلا إذا كان ذلك من نتمد ، فالألفاظ
في الأول تقدم المعنى ، وتقدمه لنا دون أن تقدم نفسها ، ومن أجل
ذلك استحدثت مواصفات الجمال ، والألفاظ في الثاني تستوقف المنطقي
لديها ، وتحجب عنه المعنى ، ومن أجل ذلك كانت مسزورة
مبهجة (١٧٤)

والواضح أن يحمل هذا الرأي يكاد يتعارض مع المنهج الأسلوبى
الحديث في إدراكه الحقيقي للمكونات التعبيرية ودورها في إنتاج
المعنى ، إذ إن هذه المكونات لا تستحق أن تدخل دائرة (أسلوب) إلا
إذا كانت كثيفة بحيث تشكل حاجزا يعصد البصر أن يتجاوزها ، بل
يتوقف عنده وينشغل بتشكيلاته . وليس معنى هذا دعوة إلى تكلف
الصنعة والزخرفة ، ولكن معناه أن الإجراء الصياغى في كل مستوياته
له شريعة الوجود ، وأحقية التعامل ، دون حجر على نوع معين من
النتائج تحت مقولة الصنعة ، وخاصة الصنعة الابداعية ؛ فالتي تصوره
أن من أخطأ ما قدمته البلاغة القديمة يبعث (المبدع) بكل
احتمالاته التشكيلية التي تتحقق على مستوى السطح ، أو على مستوى
الباطن ، وتؤثر في إنتاج الدلالة تأثيرا بالغا ، لا يقل أهمية عن تأثير
مباحث (البيان) أو مباحث (المعاني) .

من هذا المنطلق يتحرك المقادير إلى المبدعين ليحاكمهم بقدر
اعتمادهم على الصنعة في تشكيل قوالبهم التعبيرية ، فيسمح لبعضهم

ويخلص المقاد من ذلك إلى عدة نتائج :

- أولاً : أن هناك ارتباطاً بين الحروف ودلالة الكلمات .
- ثانياً : أن الحروف لا تتساوى في هذه الدلالة ، ولكنها تختلف باختلاف قوتها وروبوها في الحكاية الصوتية .
- ثالثاً : أن العبرة بموقع الحروف من الكلمة ، لا مجرد الدخول في تركيبها .
- رابعاً : أن الاستثناء من النتائج الدلالية لا يتأتى إلا من اختلاف الاعتبار والتقدير ، دون أن يمثل ذلك شذوذاً في طبيعة الدلالة (الحرفية) .^(١٧)

والحق أن الاهتمام بالحرف المفرد - وإن كان خارج إطار الدلالة على العموم - ذو طبيعة خاصة تعود إلى عملية الاختيار التي يقوم بها المبدع في المرحلة الأولى لتعامله مع مخزونه المعجمي . وربما كان اهتمام المقاد بهذه المنطقة اللغوية مرجعها إلى أن الدامس قد أعطوا عناية كبيرة لعملية النطق - كما وكيفا . ومن هنا كان في التقدير دائماً وهي المبدع بمستويات الصياغة صوتياً ، لاتصالها الوثيق بالموقف والمقام ، وبالسلك اللغوي ، وبرودة الفعل التي تصاحب عملية النطق .

والتعامل اللغوي على هذا المستوى - عند المقاد - هو وسيلة الدخول إلى منطقة (الشعرية) ، ذلك أن تعامل المبدعين عموماً والشعراء خصوصاً مع السؤال إنما يكون بهدف استيعاب المحسوسات ، والقدرة على التعبير عنها في (قالب) جميل . وقد تكون هذه المحسوسات عامة شاملة ، وقد تكون خاصة محدودة ، وقد تكون الدوال وزما على الإدراك الواضح لمفردات الطبيعة والكون ، وقد تكون وسيلة للدخول إلى عالم الدلالات الكلية في (الحب والفن ، والافتتان بالأزهار والرياح ، أو النشاط في الأغاريد والألحان ، والولع بالكواكب ومناظر الفضاء ، أو الخنين إلى الغلوات ، أو البحار والأجرام والأدواح ، أو إلى الأسواق وميادين الفتوة والنضال ، وسائر المراض التي تعرض فيها أحوال الناس وسرايرهم في الاجتماع والانفراد) .

وهذه المحسوسات تكون عامة شاملة ، أو خاصة محدودة - كما تقدم - وقد تكون قوية أو لطيفة أو مبهمة أو مضطربة أو سلسة سائقة . لكنها على جميع حالاتها هي الشرط الأزم والأودع للشاعرية في لباها ، وما عدا ذلك من الصفات والأدوات إنما هو نافذة تضاف دون تأثير معين^(١٨)

وبالرغم من هذا التحرك الصحيح لرصد ظواهر الأسلوب ، نجد أن المقاد يقدم رأياً قد لا يتوافق مع تنقيحها للأسلوب ؛ إذ يرى أن اللغة ليست هي الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباحث الذي من أجله صور أو صنع التماثيل ، أو غنى ، أو وضع الألحان ؛ فعنده أن الباحث إلى الشعرية مرسود بمزج عن الكلام والألوان والرخام والألحان ، وإنما هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعبون والأسماع والخواطر حسب اختلاف المواجهات

يختلفان في قوة التعبير باختلاف الحركه بينهما ، كما يحدث في (قسم . قسم) بتشديد السين ، وكما يحدث بين (شهد وشاهد) ، وبين (عرف وعرف) ، وبين الأفعال اللازمة والأفعال المتعدية لمفعول واحد أو لمفعولين على وجه العموم .

كما تمت هذه النتائج الدلالية المميز إلى اختلاف الأوزان في المجموع ، فتدل على الكثرة أو القلة ، كما تختلف أوزان الصفات أحياناً فتدل على التمكن أو النقص في تلك الصفات . ومن أمثلتها صفات : الكبير والتكبير والمكابر والكابرة ، إلى أشباه هذه الفوارق الخفية التي لا نظير لها في كثير من اللغات^(١٩)

(٥)

وربما كان مرجع هذه الملاحظات المعقدية في (اللفظ والمعنى) و (الطبع والصنعة) هو نظرتهم إلى ثنائية العلاقة بين (الدال والمدلول) ؛ فاستادوا على مقولات المناطقة والبالغين بفصل المقاد بين الاسم والمعنى من جهة ، والمسمى من جهة أخرى ، وإن كان يرى أن الأخير لا وجود له إلا في اللفظ . يقول المقاد : إن الاسم هو الكلمة الدالة على ذات المسمى ، والمعنى هو ما (يحته) الفاعل بتلك الكلمة ، أي ما يفصله حين يتكلم بها كائن ما كان مقصده .

وبهذا يفسر اختلاف المعاني في أذهان الناس والشيء واحد ، ثم يختلف مدلول ذلك الشيء على حسب اختلاف المقاصد عند المتكلم الواحد ، أو عند المتكلمين الكثيرين ، أما الشيء الملقى فهو حقيقة للمسمى أو جوهراً^(٢٠)

ويعتد هذا الإدراك التحليلي للكلام إلى منطقة (الحرف) ؛ إذ إن لها مدخلها في إنتاج الدلالة على نحو من الأنحاء . ويتحقق ذلك من خلال التمايز الصوري بين حروف الهجاء ؛ وقد يكون مع ذلك نوع من التعلق بمتنصر المعنى ؛ فالحروف ليست سواء في حكاية الأصوات ، وإنما يقع بينها الاختلاف بمقدار صلاحيتها لحكيبة الأصوات المسموعة ، دون تلازم في مصاحبة المعنى .

ويرى المقاد أن تدخل الحرف في الدلالة يكون عبوداً بإطار موقعه المكتبي ؛ فالهم - مثلاً - في أواخر الكلمات تدل دلالة لا شك فيها عند الاستماع إلى كلمات (كاتمتهم والحسم والجزم والحطم واختمم والكتم والترم والضم والكظم) ؛ فمثال هذه الكلمات لا تخلو من الدلالة على التوكيد والتشديد والقطع الذي يتصل بالمتن الحسية أحياناً ، وغير الحسية أحياناً أخرى؛ مثل : القطع بالرأي .

وحرف (السين) على تقريظ (الميم) ، حيث يدل على المعاني اللطيفة (كالحمس والوسوسة والنبس والتضن والحس والمساس والانتباس) ، ولكنه يبتدئ إذا تغير موقعه من الكلمة .

وربما فعلت المجاورة فعلها عند نقل الحروف من الدلالة على المعاني اللطيفة إلى الدلالة على غيرها ، كما يحدث في كلمات (الكسر والقسر والعسر والأسر والخسر) ومشقاتها وفروعها .

ويؤصل المعاد هذه الظاهرة العباسية بردها إلى العصر الجاهلي وصدر الإسلام ، حيث يرى أن شعراءها كانوا أبرز الشعراء حظاً من مزايا الفطرة وعيوبها على السواء^{٢٠} فهم أصحاب معنى مستقيم ، ولغة قوية ، وشعور لا بهرج فيه ولا قواء ، وهم إلى جانب هذا مبتلون متعثرين في صوغ الشعر ، لم يصلوا بالقيسدة ولا بالأغنية إلى مبلغ الإتيان ووحدة المنحدر . ولعلهم لم يبلغوا في ضرب من الشعر يبلغه من الإتيان غير الرجز ؛ لأنه مفكك بطبيعته ، لا يحتاج إلى تنسيق واتلاف .

وما زالت هذه الظاهرة القديمة تؤدى دورها في العصر العباسي مع تغيرات تحتمل طبيعة العصر والتطور ، حيث يزداد الإتيان الصناعي ، ويتناقص الشعور الفطري ، حتى تناهيه زيادة وتقصاه في أواخر عهد العباسيين ، فأصبح الإغراء في الصناعة هرجاً ، والإغراء في ضعف الشعور الفطري كلفاً واصطناعاً ، وتلافى هذا وذلك في كثير من الزيف الذي لا هو صناعة جيدة ، ولا هو فطرة جيدة ، لكنه مسخ للصناعة والفطرة لا غير فيه .

ويخلص المعاد من ذلك إلى أن شأن جميل في هذا شأن غيره من أبنائه عصره وسابقه : يأتي بالكلام السهل البسيط ، لأن معناه سهل ووسط ، ولأنه يملك القدرة الفنية التي يعتمد بها إلى اللسان المركبة فتسلس له ، فإذا هي مجولة في ثوب من البساطة يتدح السامع حتى ليحسبه خلواً من كل تركيب .^(٢١)

ومن المدهش أن المعاد يحدث تناحلاً بين المظاهر النفسية والمظاهر البيئية الروائية ، حيث يصبح التداخل وسيلة لإغراء إجراءات تصويرية تتم عن الآخرين معاً . وهو يقدم في هذا السياق (عمر بن أبي ربيعة) نموذجاً لهذا التداخل ؛ فهذا الشاعر إمام مدرسة اللاهين بالغزل غير مدافع ، أو لنقل إنه كان أصحح رقاء عصره لإتيان هذه الصناعة . وتفسير ذلك يرجع - عند المعاد - إلى الظروف البيئية الضيقة التي أحاطت به ، فقد كان على يسار يمينه على اللهو والفرح ، وكان على وسامة مقبولة ، كما كان شأن في بيته يرفع من شأن غزله في قلوب النساء ، وكان للرواية دخل في غزله نتيجة لما قيل في ترجمة حياته من أن أمه (كانت أم ولد يقال لها نجد ، سبيت من حضرموت أو من حمير) ومن هناك أتاه الغزل ، إذ يقال : غزل يمان ودل حجازي . ومن المؤكد أن غزل الجانية - بدوهم وحضرهم - ما يترك هذه الملاحظة ومزجها . فإذا نحن أضعفنا قول الفاتنين بانتقال المحلقة من الأهميات إلى الأبناء من طريق الرواية - وهو غير ضعیف في حكم العلم ولا في حكم التجربة - فليس في وسعنا أن نضعف القول بالآثر الذي يأتي من العادة ، وانتقال الأخلاق من طريق اللازمة والمشاهدة .

ويتساق مع هذا الأثر البيئي ، التركيب النفسي الداخلي ، إذ يرى المعاد في (عمر) جانباً أنثوياً يظهر في خطاب الشعر في كثير من المواضيع التي تتم عن ولع بكلمات النساء ، والتمتع بروايتها ، والإبداء والإعادة فيها ، مما لا يستمره الرجل الصارم الرجولة . وليس أدل على ذلك من أنه كان يتشبه بالنساء في تدليل نفسه ، وإظهار

والمملكات^(٢٢) . فإذا كنا نوافقه على أن اللغة ليست هي الشعر ، فكيف نوافقه على أن الشعر ليس هو اللغة ؟

(٦)

وربما لهذا تجاوز المعاد عن وسطه السابق بين الأسلوب والتكوين الباطني للمبدع ، كما تجاوز عن دور الكلمة والحرف في إنتاج الدلالة لجعل الخطاب الأدبي - عموماً - انعكاساً للمجتمع ، ومن ثم يكون الأسلوب انعكاساً لمعادات الأمة وتقاليدها وقيمها ، وهذا ما يؤكد النظر في فن فن الشعر ؛ فمن لا يفهم من شعر الرثاء - مثلاً - في اللغة العربية إلا أنه شعر يكاد ينتهي بانهتاء مائه ، فليس له أن يتصدى لفهم الأدب ، ولا أن يستخلص أحوال الناس عامة من ظواهر الخطاب الشعري .

فالتفكرون قد ينسون الموق المبكين في دواوين الشعراء الأقدمين ، ومع ذلك يمكن الخروج منها بالفائدة الأدبية ، والفائدة الاجتماعية التي تستفاد من أي خطاب جدير بتلقيه كثيراً كان . فمن الخطاب الشعري يمكن استشفاف قيم الحياة الفنية ، وقيم الحياة الباقية عند مبدعيه ومتلقيه ، كما يمكن - في الوقت نفسه - الكشف عن عواطف الحزن ودواعيه ، التي تتم من مآثر الأموات والأحياء ، ومنه تبيين كل خلق يتجلى في موقف الفراق الأخير ، حيث يحمده الناس في مقام المزماء والوفاء ،^(٢٣)

وكان الأسلوب - على هذا - أصبح لوحة إسقاط ذات جانبيين متلازمين ؛ فمن جانب تمثل حقيقة المبدع الداخلية ؛ ومن جانب آخر تمثل حقيقة المجتمع التكوينية ؛ فهو يجمع بين الفردي والجماعي على صعيد واحد .

وهذه الجماعية هي التي تتيح للسامع العربي أن يفهم المعنى المقصود على الفور إذا سمع واصفاً يصف حسنة بأنها (بدر) على غصن فوق كتيب ؛ لأن ذهن هذا السامع قد تعود على التغلغل في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية ؛ فهو لا يرسم في ذهنه قمرًا وغصن شجرة وكومة من الرمل حين يسمع تلك العبارة ، ولكنه يفهم من البدر إشراق الوجه ، ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأساطف ، ومن الكتيب فرامة الجسم ودلائنها على الصبغة وتناسب الأعضاء .^(٢٤)

وإخلاص المعاد لهذا الترجيح الذي يجعل من الأسلوب تشكيلاً جماعياً ، دفعه إلى دراسة بعض الشعراء وخصائصهم الفنية من خلال تداخلهم مع ظواهر عصرهم وبيئتهم ؛ فالنظر في الخطاب الشعري لشاعر مثل (جميل بثينة) يعطى مؤشراً أولياً على بعض الحواصص الشمولية التي تتجلى في خطابه ، كالبلافة والسهولة ، والشرقي في الصناعة الشعرية إلى درجة لا يعلوها شاعر من أبنائه عصره ، وذلك على الرغم من تداخلهم - إجمالاً - في الفطرة الشعرية ، فلهذه مزايا الفطرة وعيوبها في آن واحد ، ولا سيما العيوب التي لها اتصال بكل صناعة من الصناعات . ويرى المعاد أن ظواهر العصر تتجلى في شعر جميل كما تتجلى في شعر غيره ؛ فمن مزايا الفطرة الصلوق والبساطة وقرب الأداء ، ومن عيوبها النقص والسذاجة وقلّة الإتيان .

المتنح أمام طالياته ، وخطابه بالآيات التي ترجع من هذه الحقيقة ترجمة كاملة (٢٣)

ويستهي المقاد من كل ذلك إلى أن معرفة البيئة أمر ضروري في التعامل التقدي مع الخطاب الأدبي بعملة ، والخطاب الشعري على وجه الخصوص . لا يقتصر ذلك على أمة دون أمة ، ولا على جيل دون جيل ، وإن كان هذا لا ينفي أن هناك مراحل تاريخية تزداد فيها الحاجة إلى الإلمام بالبيئة للكشف عن ظواهر الأسلوب ؛ وهو ما لاحظته بالنسبة لمصر في (الجليل الماضي) ، وذلك راجع إلى أن هذا الجليل قد غطى عدة بيئات متميزة لا يربط بينها من روابط الثقافة غير اللغة العربية التي كانت أداة الكاتين والناظمين جميعاً ، وهذه الظاهرة اللغوية نفسها لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم في أصنافها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدروس الدينية ، ومن نشأوا على الدروس المصرية ، ثم الاختلاف بين هؤلاء جميعاً وبين من أخذ نصيب من هذا وذلك (٢٤)

فالتعامل التقدي مع الخطاب الأدبي يقتضي - إذن - حركة مزدوجة تنظر إلى الداخل أخفى تارة ، وإلى الظاهر المحيط تارة أخرى ، لترصد أثر هذا وذلك في إنتاج الصياغة أولاً ، ثم إنتاج الدلالة الثانية ، ويغير هذين لا يمكن أن يتحقق للشخصية الأدبية وجود فني ، وبخاصة في مجال الإبداع الشعري الذي لقي من المقاد حماية خاصة في كل ما ألف أو تحدث أو جالس .

ولا شك أن هذه الازدواجية قد فاتته إلى عدم التوافق الفكري في بعض الأحيان ؛ فبينما أتى على ابن الرومي لأنه استطاع أن يقدم لنا ترجمة حياتية من خلال خطابه الشعري ، نراه يعود ويرفض أن يكون هذا المسلك التصيري هو المسلك الصحيح في تشكيل الطابع الشخصي للتجربة ، حيث يرفض ما يتحدث به الشعراء والنظامون عن ذواهم وسرد تاريخ حياتهم في إبداعهم ، بل لا يسمح لخل هذا الأداء بدخول دائرة (شعر الشخصية) ؛ لأن هذه الدائرة تعمد على إمكانات المبدع في التعبير عن دنياء كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ؛ من أجل هذا أن يمتاز إبداعه بجزية ، ويتمس بسمه لأنه إنسان له ذوق وعاطفة وفهم وتجربة وغفل وعادة لا يشبه فيها الآخرين ، ولا يشبهه الآخرين فيها . وهو - لأنه شاعر - مطالب فوق ذلك بامتياز في الحس وخصوصية في الدوق تتجلى في القوة أو الرفعة أو العنق أو المقاد أو الاختلاف كأنما ما كان ، ونخرج من عداد النسخ الأدبية التي تتشابه في كل شيء كما تشابه الثروب المصرية . فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به ، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه ، فهو ناقص وصانع ، ونظمه تميم يعرف باختلاف الصيغة والصناعة ، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة (٢٥)

للازدواجية قد انتهت - عند المقاد - إلى الفصل بين البناء السطحي والبناء العميق في (الحس والطبيعة) ، بالرغم من أننا لا يمكن أن نصل إلى الشاق إلا من طريق الأول ، والكشف عن إجراءاته هو وسيلة الفرع على منطله الباطن ، ونحقق ما فيها من زيف أو صدق ، وإن كان هذا لا ينفي إلاننا بأن الإبداع الحق ليس

من الضروري أن يكون ترجمة لصاحبه ، بمعنى احتوائه على سنة المولد ، والأصل ، والنشأ ، والتعليم ، ومشاكل ذلك من الأبناء والحوادث التي لكل إنسان نصيب منها ، ولو لم يكن شاعر أو كاتباً ، ولا صاحب ملكة . ولكن الضروري أن نعرف نفس هذا المبدع ما هي ؟ وما مزاجه ؟ وما رؤيته للعالم ؟ وكيف يلوح لها ؟ وكيف تؤثر فيه تفكيراً وخيالاً ؟ ولا سبيل إلى ذلك إلا بالتدقيق في جسد العمل الإبداعي ؛ أي اللغة ؛ وهو أمر كثيراً ما أهمله المقاد نتيجة لعتابه بالأطر الدلالية التي يتحرك فيها الشعراء ، والنظر فيها للكشف عن مميزاتها وعبورها ، فإن تجاوزها إلى الصياغة ، فإنه يحصر حركته داخل دائرة (الصواب والخطأ) ، متابعاً في ذلك جبهة النقاد العرب القدماء ، بل إنه في مقلته عن « شعر الشخصية » لم يخرج عما ردهه النقاسي الجرجاني صاحب الوساطة ، والمصري وابن رشيق وغيرهم .

(٧)

كان الجميع إذن يرى الفردية والجماعية سمة واضحة في إدراك المقاد للأسلوب ، حيث تمثلت الفردية في خصوصية الانعكاس النفسي ، وتمثلت الجماعية في عمومية الانعكاس البشري .

وكلا الأمرين يؤدي إلى تعدد الأساليب نتيجة لتعدد المبدعين ؛ فالواقع التجريبي والاستقرائي يؤكد التمايز بين الأفراد في تعاملهم مع اللغة ؛ فهم جميعاً لا يتكلمون ولا يبدعون بأسلوب واحد . ويرجع ذلك إلى أنهم لا يفكرون ولا يحسون على غط واحد . ولا مناص من الاختلاف في الأسلوب مادام هناك اختلاف في البعد الذهني والبعد العاطفي ؛ بل لا مناص من اختلاف المبدع الواحد في النطق بالعبار الواحدة إذا اختلف موقعها من البعدين السابقين بين وقت وآخر ، وبين إطار دلالي وآخر .

ويصمم المقاد هذه الظاهرة الأسلوبية على مفردات الحياة المختلفة ؛ في اللبس والسكن وأدوات الطعام والشراب ؛ وكيف يكون هذا الاختلاف في مرافق الحياة ، ولا يكون ثمة اختلاف في الأداء التصيري ؛ إنه أولى بالتشعب والتعدد بتعدد الأذواق والمشار والأفكار والمعارف . وبغلا من هذا يرى المقاد أن وحدة اللغة لو تحققت في مستنقها المختلفة لما كانت عائقاً عن هذا التعدد الأسلوب ؛ إذ لا يخفى بعض الوقت حتى تكون هناك لغة مهذبة ، ولغة مبتلة ، وعبارة تستعمل في التوضيح العلمي ، وأخرى في السياق الشعري . ولن يتكلم الناس على أسلوب واحد ولو كان مجال التخاطب واحداً ، فكيف وهم يتناولون من اللسان ما تضيق به رحاب العلوم والفنون ، وتمثل أغراضه في معارض شتى من الفلسفة والدين والسياسة والصناعة وسائر المعارف (٢٦) . لكن المقاد يعود فريد الكثرة الأسلوبية إلى ثلاثة شاعت وانتشرت ، هي ثنائية (الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي) .

وتنطلق هذه الثنائية من إشارته إلى الفرق بين عبارات الإلهام وعبارات المشاعر ، وإقراره بأن للمعلميات وما نعا نحوها أساليب

ومن الأسلوب الأول الصبح التي تأتي من تصرف الفعل للدلالة على المستقبل الإنشائي لفعل الأمر ، فإنه خصص بصيغتين لهذا المعنى بغير لیس في الزمن ولا في الفاعل ، فيقول العربي : كتب . ويفهم من ذلك أن الكتابة مطلوبة للمستقبل غير حاصلة حتيا .

أما الأسلوب الآخر - وهو أسلوب الدلالة على الزمن بالتعبيرات التي تدخل في عداد الجمل والتراكيب - فهو شائع الاستعمال ، فقد ينسب القول مثلا إلى أحد الناس كأنه عادة يأتي بها في غير زمن محدد فيقول : إنه كان يقول ، أو إنه تعود أن يقول : أو إنه ظلما قال . ولا تختلف العبارات في صحة الدلالة ، ولا في التحديد الزمني ، ولا في الإطلاق من هذا التحديد في الإطالة والإيجاز (٣٠) .

ويضيف العقاد إلى ما سبق من أساليب ما يسميه (الأسلوب الرسمي) ، وهو أسلوب يخلص من الأبعاد النفسية والبيئية ، ويرتبط بالواقع الوطني واجتماعية الجماهيرية ، وقد أورد في السياق مجموعة من كتب الحليقة الثالث عثمان بن عفان وخبطه ؛ وهو لا يوردها ليرز خواصها البلاغية والبيانية ، ولكن لأنها تقدم أسلوب الحليقة الثالث في علاقته برعاياه من خلال وسيلة اتصال لغوية .

ويؤكد العقاد أن هذا النمط الصياغي يمكن ملاحظته في أوائل كتب الحليقة ، التي تجسدت فيها حقيقة هذا (الأسلوب الرسمي) ، أو لنقل إنه أسلوب التشريع والوثائق القانونية ؛ تبليغ وتقرير بغير تميق ولا محاولة تأثير ؛ فهو أسلوب الخلافة التي تعلم أن التعامل بينها وبين من تخاطبهم مفروق منه متفق عليه ، مستثنى عن الإنفاق وعن المسحة الشخصية التي يعطى بها الكلام إذا وقع الاختلاف في النظر بين السامع والمتكلم (٣١) .

(٨)

ويرصد العقاد طرفين أساسيين يتصلان بالأسلوب ، كما يرتبطان بكل تعامل لغوي ، وفعلية التي عملية الإبداع لا يمكن إغفالها ، كما أن تفاعلها أمر حيوي ؛ هما المبدع والمتلقي .

وإذا كان البعض يتصور المتلقي حفسورا سلبيا في الإطرار الإبداعي ، فإن هذا التصور مفروض عند العقاد . وذلك أن القراءة عمل إيجابي ، يشترك فيه المتلقي بدلية - نهاية - فليس التلقي مجرد استسلام سلبي من القارئ لما يتلقى ، بل لابد من مقابلة عمل المبدع بعمل المتلقي الذي يساويه في ثقافته زياذة أو نقصا .

والحقيقة التي يفرضها العقاد هنا هي أن الكتابة كلها تصبح عشا إذا كان القارئ منها أن يجعل الكتاب ما يعرف ، وأن يظل القارئ الجاهل على جهله ، فالكتاب مطلب أن يعطي القارئ ما يحتاجون إليه ، وليس قصارة أن يعطيهم ما يرضون فيه ، والكتاب الذي يدع القارئ في موضوعه من الفهم والشعور قبل القراءة يستوى وجوده وعدمه ، بل يرجع عمله على وجوده ؛ لأنه قد أضعاف وقت المتلقي بغير جدوى ذهنية أو عاطفية (٣٢) .

واحتياج المبدع إلى المتلقي هو احتياج قياس ضغوط الدلالة عليه

تختلف عن أساليب الشعريات وما يترج من ينبوعها ، ويتولد من معدنها ؛ فلكل منها نمط من القول لا يساغ ولا يصلح في سواه . والملاحظ الأساس الذي يقدمه في هذا السياق هو دوران الخطابين في دائرة (الغموض والوضوح) . ومن هنا فإنه يستعين بالوضوح المقرط في الخطاب الشعري ؛ لأنه يشل حركة الخيال ، بل قد يطل عمله ؛ يده أنه يعود ويوجب رفع (النقاب الشفاف) عن هذا الخطاب ؛ ويرى ذلك فرضا مقصدا على الشاعر ، دون أن يحل بالمستوى الدلالي ، أو يعطل تأثير الخيال . وهذا ما يستتبع نفى أن يكون التمايز بين الأسلوب العلمي والأدبي في درجات الوضوح والغموض ؛ إذ ليس النقاب الشفاف الذي يستر الدلالة نوعا ما في الشعر بمقابل أمام العقل أو العاطفة ، إنما الفرق أو الخلل كائن في طبيعة الأشياء التي يتناولها كل من العقل والخيال ، وفي طريقة تناول وكيفية (٣٣) .

ومراعاة العقاد بين السوطة والكثرة جعلته يصاوغ الحديث عن الخطاب الشعري من زاوية الكثرة القائمة في بيته ، بخاصة إذا وقع الخطاب الشعري في دائرة (الرمز) أو الغموض الغني ؛ فهنا يتحقق التعدد في الأساليب .

من ذلك (أسلوب الأمثال) ، حيث يتم إنتاج المعنى بضرب المثل ، وبذلك يختلف عن المقصود بالكتابة الرمزية ؛ لأنه قد يأتي في الشعر الصريح ، وقد يصرح فيه الشاعر بأنه يمثل لأفكاره ، أو يفهم منه القارئ ذلك دون حاجة إلى التصريح .

ومنه (الأسلوب الرمزي) ، الذي يعتمد على نوع من (الإلغاز الكئاني) ، يمكن للقارئ أن يقع عليه كما يقع على الثورة عن المعنى بالتلميح دون التصريح . والفرق بينه وبين سابقه أن الأمثال لا تلميح فيها ؛ لأن المبدع والمتلقي معاً صريحان في القصد ؛ وليس ضرب لمثل غير زيادة في التوضيح ؛ وليس الأسلوب الرمزي يختلف للتوضيح ؛ وإلغا هو نوع من الكتابة بالعلامات التي يسمونها (الشفرة) ، غاية الفرق بينه وبين الشفرة أن العلامات فيه كلمات وعبارات ، وليست حروفا أو أرقاما ، أو تليفات مختزلة من الألفاظ التي لا تجري على الألسن .

أما النوع الأخير فهو (أسلوب الأسرار) ، أسلوب (الصوفية) ، الذي يوصف أحيانا بأنه أسلوب رمزي حاجته إلى الصراحة ؛ فهو أسلوب متناقض على نفسه ، قوامه إغفال الروحية التي من طبيعتها الغموض واللفاظ مستورة تحت غلالات (الحالات الوجدانية) التي تقرب بين المحسوسات والمقولات . (٣٤) ثم يأتي تعدد الأسلوب بتعدد الإطرار الدلالي الموسع ؛ إذ إن اختلاف الموضوع - عند العقاد - كاف لتحقيق الاختلاف بين أسلوب وأسلوب ، وهذا يفسر لنا اختلاف النظم الشعري في القصائد الغزلية عن الوصفية أو الطردية . (٣٥)

وتزداد الكثرة وضوحا عندما يقسم الأسلوب بالبنسبة للزمن إلى نوعين ، يرى العقاد أن اللغة العربية تستوفي دلالاتها لتماما ؛ وهويضي بهلدين النوعين : أسلوب الكلمات المستفاد من التصريف والاشتقاق ، أو من الأدوات المصطلح على تخصيصها لمعانيها وأساليب التعبيرات التي تدخل في عداد الجمل والتراكيب .

بعض أشكال التطور المضمون ، دون أن يحدد أسباب ميله إلى الرأي الأول ، ثم انتقل إلى الثاني .

لقد أعطى للفظ صفة الثبات حتى لو مرت عليه ألف سنة ؛ وهو بهذا صالح لشعر امرئ القيس ، كما هو صالح لشعر البارودي ، مع قليل من التحرير الذي لا يلفت إليه إلا المختصون بتسجيل أطوار الكلمات .^(٣٧)

والغريب أن هذا الرأي : يختلف تماما مع موقف اللغويين القدماء في نظرتهم لتطور اللغة ، حتى إن أبا عمرو بن العلاء كان يقول : « اللسان الذي نزل به القرآن وتكلمت به العرب على عهد النبي صلى الله عليه وسلم عربية أخرى غير كلامنا هذا » .^(٣٨)

والأوضح أن العقاد يتحرك هنا في منطقة (الأفراد) بعيدا عن الكتل التفسيرية في التراكيب أو الأبيات المكملة . فالفردات هي التطور بالزيادة القليلة كل بضعة قرون ، أو يطرأ عليها اختلاف الاستعمال في حجة من حجة اللغة . وعلى الرغم من ذلك يوجب العقاد على الشاعر أن يتابع هذه الأطوار ، وقد يكون تعامله معها وسيلة لتطور ذاته ، بالتصرف أو الزيادة ، أي أن الشاعر - على هذا النحو - يصبح خلافا للغة ؛ وهو ما يوقننا في الحقيقة أمام مقولته بالثبات لألف عام .

وإذا كان الغالب بالنسبة (للأفراد) هو الثبات ، فإن هذه الغلبة تقل بالنسبة للإطار الموضوعي والإطار الإقاضي . ونتيجة لهذا المنفذ اللغوي فإن العقاد يرى أن المصمم الشعري في أمله قريب من المصمم الشعري في عهد أصحاب المملكات . أما بالنسبة للإيقاع فإن هناك تطورا محدودا من حيث اختلاف عدد البحور ، وعدد القوافي .

والنظرة العقادية لتطور البنية الإيقاعية نظرة محدودة ، تتحرك في دائرة الموروث ولا تتجاوزها إلا بقدر . ومن ثم فإنه يسمح بتنوع القوافي ، ويراعها أوفق للشعر العربي من إرساله بغير قافية ، كما أنه يقبل التنوع في أوزان المصارع والمقطوعات على نمط أسلوب الموشحات ، ليشرح الشعر للمعانى المختلفة ، والموضوعات المطلوبة ، دون أن يتفصل عن الموسيقية التي نشأ فيها ، ودرج عليها ؛ وهذه هي حلود ما يسمح به كائننا من موضوع القصيدة .^(٣٩)

ويهدأ الخواص الداخلية والخارجية للمخاطب الشعري استقلالية ذاتية بوصفه فن كامل الأداء ، مستغنيا بخواصه عن سائر الفنون . وهذه الاستقلالية تقتضي نزوعا من الطبع البعيد عن الكلفة على أي قائل ذي قدرة تعبيرية شعرية ومملكة فنية .

ويهدأ للتطور يقف العقاد وثقة صلبة أمام (شعر الحداثة) ؛ إذ إن الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي لا تأتي من جانب سليم ، ولا تؤدي إلى غاية سليمة ، فلا يدعو إليها - من وجهة نظره - غير واحد من أثريين :

عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العالمي في نظم القصص المطلوبة والملاحم التاريخية من أمثال السيرة الملالية وسيرة الزير وغيرها من السير المشهورة المتداولة .

بوصفه مرآة حقيقية تعكس طبيعة المبدع الفنية . يقول العقاد : « وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئا آخر ثم تذكر شيئين أو أشياء منه في الاحرار ، فما زلت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطيع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما تطيع في ذات نفسك » .^(٤٠)

كما أن هذا الاحتياج ليس احتياج الملح والشاء ، وإنما هو احتياج الألفة والقيم ، واحتياج المجاورة والمجاذبة من العقول والتفوس التي تفهم طبيعتها فهم وفاق أو فهم خلاف .

ومعنى هذا أن الأمر على غير ما يظن كثيرون ؛ فإن احتياج المبدع إلى التلقى لا يقل عن احتياج المتلقى إلى المبدع . إن لم يزد عليه في بعض الأحيان ؛ إذ إن إقبال المتلقى على المبدع لفهمه واستيعابه ومجاذبته فكرا أجدي عليه من كل ثناء وإعجاب .

وحاجة الفنان - صموما - هي أن يعس الحيلة بكل جوانبها ؛ ولن يتحقق له ذلك ما دامت نفسه مغلفة لا تتصل بغيرها على وفاق أو خلاف ، ولا ترى أثرها في غيرها على إعجاب أو إنكار . والأمر شبيه بإرسال رسول ذهب إلى حيث لا يرجع ، أو رجع متحلا بالحيلة ، وذلك بخلاف التواصل على الموافقة التي تحقق قدرا من المعرفة الخارجية والداخلية ، وهي بدورها تشعل وقود الإبداع من ناحية ، وتثير ردود الفعل من ناحية أخرى .

ويصر العقاد على إشراك ما يسميه (السور الحقائق) في عملية الاتصال ؛ إذ هو - عنده - وسيلة نقل أشد الحركة الحسية والتفسي من طرف إلى الآخر ، أو الآخرين ؛ وإمكاناته الخافضة هي التي تشكل عالمها في إطار غير مغلف ، حتى كان المتلقى يدرك للمرة الأولى . ذلك أن المبدع يكون قد أضفى عليه من ذاته ما جعله إذا وصف البحر أو السماء أو الروضة ، فكأنما يجعلها بحره وسمائه وروضته ، لفرط ما مزجها بشعوره ومن ثم يسرى كل ذلك إلى القاري فيعيش لحظة شبيهة - إلى حد كبير - بلحظة الإبداع .^(٤١)

(٩)

والواقع أن الفكر الأسلوبى العقادى كان منوطا - بدرجة كبيرة - بالمطلب الشعري ؛ وجاء دخوله إلى هذه المنطقة الإبداعية من المدخل الحرى التراثي ، أي بالانكاد على تعريف قديمة بن جعفر ، دون أن يصرح بذلك ، وإن كان هذا لا ينفي إيمانه بالتوسع التفضيلات الشعرية ، واختلاف درجة هذه التفضيلات في قبولها للتجديد أو التزامها بالمنطق التراثي .

فافتاده بقدامة يرى العقاد أن عناصر الشعر الأساسية هي : اللفظ ، والموزن ، والموضوع ؛ وعلى هذا الترتيب في حاجتها للتجديد مسارية للتطور الزمني .

والواقع أن حديث العقاد عن اللفظ قد شابه كثير من النقاد ؛ إذ تارة يعطيه ثباتا يفوق مؤثرات الزمان والمكان ، وتارة يصفى عليه

شيئا سمعه شعرا على رسم للمولدين في مثله ، غير أنه عندي أنا قواف متسوقة غير مخشوة في معنى قول سلم الحاسر :

موسى القمر .. غيث يكر .. ثم البحر
وقول الآخر : - طيف ألم .. بلنى سلم .. يسرى العتم .. بين
الحجم .. جاد بقم
وقول الآخر : قالت حبل .. شؤم الغزل .. هذا الرجل .. حين
احتفل .. نعدى بصل^(١١)

(١٠)

ومنهج العقاد - في كل ذلك - يتلازم مع عملية نقدية بعيدة عن المنهج الأسلوبى ، هي عملية التقييم . والتزامه هذا المنهج يجعله يضع مواصفات للأسلوب جميل إلى جانب الحسن أحيانا ، كما جميل إلى جانب القبح أحيانا أخرى . وذلك راجع إلى توافر شروط كلية وجزئية ، وكأنه بذلك يتبع المنهج البلاغى القديم الذى كانت مهمته إنتاج النصيرى لا وصفها .

وانطلاقه الأساسى في هذا المسلك يتأتى من أن كل أسلوب ، أو كل كلام ، ليس مصدره صحة الإدراك ، وصديق النظر ، واستشفاف العلاقات ، لا يكون إلا أهرا لا عمل له في الخطاب الأدبى ، إذ لا يكفى صحة الحواس ، وتدفق المواقف - إذا كانا قد بلغا مرحلة التسبب والهديان - ككافعة لإنتاج الأسلوب .^(١٢)

لكن محاسره للأسلوب ، والحكم عليه بالجرودة أو الرداءة ، لا يمكن فهمها إلا في ضوء مذهبه النفسى (فالناس - عنده - يتأخمون ببرائتهم أكثر مما يتأخمون بظواهرهم ، وإن لاح الأمر خلاف ذلك ، لطول العهد باستخدام اللغة في الإعراب عن المقاصد . والناس - على هذا - ليس إلا للوضوح والمفسر لما عساه أن يتهم على التلقى من جعل سر المبدع ، وما قد تحته أفكاره دون أن تعبر عنه تمام التعبير وجداناته .

وهذا سبب إعجاب المثلثين بالخطاب الأبدى إذا كان مصدره السليقة ، ورفضهم لما تعث به يد الصنعة ، لأهم يفرون شجاج السليقة فينبذ إلى سلاقتهم ، ويصعب مواقفه منها ، ويحرك من نفس الغاربه مثل ما حرك من نفس الشاعر أو الكاتب ، فيعلمون أنه صدقهم ، ويصر لهم من سريره فيركنون إليها .

وفراون نتاج الصنعة ، فلا يجاوز ألتستهم ، وكأنهم يفرونهم وهم ينظرون إلى الشاعر أو الكاتب وهو يتعمل للظهور لم يغير مظهره ، ويتعجب لم يتعجب بغير وجهه ، أو يديبه في غير صورته .^(١٣)

ونظرتو إلى جمعية الأسلوب دفعته إلى رصد ظواهر الضعف وربطها بحقية زمنية بينها ، وهي مرحلة الضعف التى مر بها المجتمع العربى التى أورثتنا نوعا من النتاج الأدبى - وبخاصة الشعر - ليس إلا كلاما من فوكة كلام ومن تحت كلام ، واستحال الشعر إلى تجريد عروى من

أو حاجز من النظم الذى استطاعه الشاعر العامى والشاعرة العامية في نظم أغاني الأعراس ، وتوايح المآتم ، وأمثال الحكمة والنصيحة على السنة المتكلمين باللهجات الدارجة . ولا غير للفن في كلام يقوله من يمجز عن هذا القدر من السليقة الشعرية والملكة الفنية . وأحرى به أن يأتى بما عنده في كلام منشور ، ويترك النظم وشأنه ، بدلا من هدم الفن كله ، وحرمان اللغة من آثار القادر عليه .

ويستشهد العقاد بالقصاصين ونظامى الملاحم والأغانى الشائمة ؛ لأن استطاعتهم نظم كل ذلك بغير علم ولا معرفة ثقافية ، تنفى عن الأوزان العربية تلك الصعوبة المزعومة التى يدعى الأدعياء أنها تجعل النظم العربى من أصعب فنون النظم في اللغات العالمية .

فإن لم يكن نقص الملكة الفنية سبب المجز عن لوزان الشعر وإبطال هذه الأوزان ، فهو إذن عمل من أعمال الهدم الصراح عن سوء نية ، يتعمده المجاهرعون بـ لتضويص معالم اللغة ، ويؤثر الأدب ، ويضم العلاقة الفكرية بين روائع الثقافة العربية في مختلف العصور ، وتلك شئنة - فيما يرى العقاد - روحها في العصر الحاضر دهلة الهدم المستورن وراء كلمات التقدم والتجديد . وينتهى العقاد من كل ذلك إلى أنه لا غير في اتجاه يتولاها المجز العقيم والكراهية النكراء .^(١٤)

ولا شك أن هذا الموقف العقادى قد ناعض الإبداع الحدائلى الذى امتناض على الساحة العربية ، بل أصبحت له السيادة في الخطاب الشعرى كله . وما أظن إلا أن العقاد نفسه كان يمكن أن يرجع عن هذه الآراء ، أو من بعضها ، لو أنه عايش الحركة الشعرية ورأى انطلاقاتها التجريبية التى كادت تصل الشعر بمنطقة النثر عند أصحاب (الحساسية الجديدة) .

وبجانب (الأفراد) و (الإيقاع) يضم العقاد (المصدول) إلى دائرة الشعرية ، بصفتها وسيلة التعامل مع منطقة الأفراد ، بعيداً عن سيطرة المصمم عليها ، وإن كان المصدول عنده لا يخرج عن دائرة المجاز بما هو أداة شعرية فريدة باحثائها على البنية التشبيهية وتحولاتها الاستعارية والكناية ، التى تعمل - في جعلها - على نقل الحقائق الجردة إلى دائرة المحسوسات .

ويصل إدراكه لحقيقة المصدول ودوره التمييزى إلى أن جعل العربية (لغة المجاز) التى من طريفها يتاح للمبدع التصاور بين (المجرديات والمحسوسات) على أساس أن المحسوس لا يدخل ضمن التلقى إلا ويصا ينتقل إلى مذلولة ، فالقصر : بهاء ، والزهرة : نضارة ؛ والغصن : احتداد ورشاقة ؛ والظود : وقار وسكينة^(١٥)

وبما أن المجاز يدخل منطقة المركبات ، فإن العقاد بذلك يكون قد وضع الشعر في منطقة ثلاثية الأضلاع : اللفظ الفرد - التركيب - الإيقاع . وهو بذلك لا يخرج عما رده قدمه العربية ، بل ربما يكون قد أهقل بعض ملاحظاتهم القليلة عن تخلص (الشعرية) أحيانا من البنية الإيقاعية ، في مثل ما رده ابن جنى من أن بعض معاصريه كان يروى لونا من النثر أسماء شعرا . قال : أشهد مرة بعض أحداثنا

جانب ، وبناء تحسيق من جانب آخر ، فازدحم بالثبوتية والكتاتبة والجناس والترصيع ، وصارت القصائد كأنها شواهد منظومة لتذليل كتب البيان واللبيع ، وظهر في الشعر التطريز والتصنيف والتشطير والتخسيس ، وراح الشعراء يتبارون في التلب بالآلفاظ وجعلها على نحو ما يتبارى الأطفال في جمع الحصى الملون وتصديده .

وأصبح الشعر مجرد تلاصق أبيات ، وتشابه مصارع ، وتخليط كلام ، دون أن يدرك أصحابه أن ذلك إفساد لأسلوب الشعر ، وإخلال بروحه . وانعكس هذا كله على الواقع اللغوي فسقط ، وزاده سقوط الأسلوب ورذالته سقوطاً على سقوط ، حتى أصبح هناك حاجز عقل وروحي بين الإبداع والتلقي.^(٤٦)

إن جملة هذه الظواهر هي ما أهم العقاد في رصد لأسباب سقوط الأسلوب ، وهي - كما نرى - تتعلق (بالركيكت) ؛ إذ يبدو أن (الإدراج) لم يكن مناط اهتمامه ، حيث لا تتعلق به الطبيعة التشكيلية للأسلوب ، بل إن مسأله (الابتذال) التي راح العقاد العرب القدماء يطيلون الحديث فيها ، ويرصدون الدوال التي تتلجج تحتها ، لم تظل في هذا الإطار من تناول - عنده - بل نقلها إلى المستوى التركيبي ، حيث أصبح الابتذال منوطاً بتكرار (العبارة) حتى يالفها السمع ، فينثر أثرها في النفس ، ولا تفضي إلى الدهن بالقوة التي كانت للمعنى في جسدته ؛ أي أن الابتذال في حقيقته خصاص للتركيب لا للمفردات ، وذلك مشروط بأن تظل المفردة في إطار معناها الذي ينهم منها ، فإذا ظلت في هذا التطاق فهي مصبونة لا ينطق إليها الابتذال ولو طال تكرارها ، لأن دعوى الابتذال - في هذا السياق - مثل خطراً يهدد بانقراض اللغة جيلاً بعد جيل.^(٤٧)

ويتجاوز العقاد هذا المستوى الشكلي في رصد مآخذ الأسلوب إلى المستوى الدلالي ، فيجمل ملاحظاته عن هذا الجانب في أثناء تعليقه على كتاب (اليؤساء) ، لـ (هيجو) فقد اختار بعض أجزائه عشوائياً ، ورصد من خلالها عوامل سقوط الأسلوب التي هي - في الوقت نفسه - عوامل سقوط الأسلوب بشكل عام في الخطأ الشعري والثرى .

فهناك الإطناب في غير طائل ، إثارة للمشغور الموهبة على اللباب الشعر ، والاهتمام بالعلاقات الوهمية دون العلاقات الصحيحة ، والإكثار من تضخيم الأخيلا ، والأحاطة بتزويقها والتشديد فيها ، إثارة للذات الخارجي أكثر من الأثر الداخلي.^(٤٨)

وحقيقة هذه الملاحظات - في رأينا - تنول إلى مجموعة من المصطلحات التي يصعب تحديد مدلولها ، وإن كانت في جملتها ترد إلى الفكرة الأساسية عند العقاد ، وهي أن الأسلوب انمكس لحالات نفسه ، وأنه - من ثم - يجب أن يظل طابعه داخلياً سواء أكان ذلك بالنسبة لتعليق المفردات داخل السياق ، أم بالنسبة لكيفية إنتاج الدلالة الجزئية أو الكلية .

والواقع أن هذا المسلك النقدي يكاد يضطى مساحة مقفودات العقاد في الشعر أو في النثر ؛ فكثيراً ما تناول بالدرواة بعض الأعمال الأدبية

العالمية والمحلية ، فزاد فيها بين ملاحظاته الانطباعية - غالباً - والأسلوبية قليلاً ؛ ففي دراسة لرواية (جيتي) المسماة (فوست) يحاول أن يجد فيها مدخلاً لإبراز عبقرية المؤلف ، ولكنه خلال هذا المدخل يقدم مجموعة من الملاحظات العمومية عن ازدحام الرواية بالحشو والتفكك وضعف السبك الفني .

وبالرغم مما يراه العقاد في الرواية من هذا كله ، يقول إنها صنعة عبقرية عظيمة ، وإنها مرآة حياة واسعة بخلاف الفن والمعرفة والفهم العميق الراجح ، لكن الغيب الأكبر فيها - بجانب ما سبق - أننا لا نحس - ونحن نستعرضها - أننا نستعرض حياة إنسانية مجاوبنا ونجاوبها ، وتقاربنا وتقاربها ، وإنما نحس كأنها ذخائر موزعة في الطبيعة ، نلتقطها من هنا ثم من هناك كما نلتقط الجواهر الضائعة في المساحة البعيدة ، كما أن المتلقي يتحرك فيها ويحمل نفسه حملافلا يستحق على المص في إلا كلمة يقع عليها اتفاقاً ، لا يقرها إلا ذهن كبير ، أو أنشودة مستدلبة قبل أن تدان في حلالة النغم وسهولة الأداء . على أن هذه الأنشودة أو تلك الكلمة لا تنسبه فتور صاحبه ، وكل ما يستحق العناية فيها شيء واحد ، هو الاطلاع على عبقرية نافذة .

وتستمر هذه الانطباعية المتناقضة في النظرة التجريبية ؛ إذ يرى العقاد أن الجزء الأول من الرواية أحسن حالا في هذه المحصلة ، لأنه يمس قلب الإنسان ، ويستجيش عاطفته بقصة الفتاة (مرغريت) التي وقعت في حبائل الشيطان ، فجرحها إلى الفسق فاقتل فالعالم فالسجن والجنون .

وعلى هذه الصورة الحية تقوم الرواية ، وإليها يعزى النجاح الذي أصابته عند جمهورها ؛ فالجزء الأول أحسن حالا في هذه المحصلة ، ولهذا كان أحسن حالا من ناحية التناسق والتنظيم . ومع ذلك فإن التأمل فيه يدل على وجود منازل كاملة لا علاقة لها بنسق الرواية في شيء .

أما الجزء الثاني فهو القوضي بعينه ، يزيد عليه الغموض الذي لا ينتهي إلى طائل . ولكي يقف القارئ على مثال من فوضى التاليف فيه يمكن أن يعلم أن الجزء كله قائم على قصيدة من نظم (جيتي) ، بعضها صدر قبل صدور الجزء الأول ، ونظم بالها بعد الصدور ، وهذا مثل من التلقين في التاليف .

أما الرموز الغامضة الشائعة في الجزء كله فمثالها بناء (فوست) بـ (هليتا) ، والإشارة بذلك إلى الحضارة الأوربية التي زادت بين الثقافة الإغريقية وثقافة القرون الوسطى . والعيب - كما يقول العقاد - أن من رموز القصة ما كان (جيتي) نفسه لا يفهمه ؛ فقد سئل عن (فوست) ما مغزاها ؟ فأجاب في غير اكترار : نسائي كأنها أصراف هذا المنزى ، وإنما هي رحلة من الأرض إلى السماء خلال الجحيم.^(٤٩)

ومثل هذا التعامل النقدي يعرض العقاد لمسرحيات (شو) التي يرى أنها تنحصر في حسن الحوار ، وعرض الأفكار ؛ فهي مقصورة في

بعيـث يصـبـح الأسـلـوب بصـمة لصـاحـبه . فـإذا كـانـت الكلاسيكية قد اعـتـنـت بـتـأكـيد الواقـع الخـارجـي عـلى حـسـاب المـبدـع ، فـإن العـقـاد أـراد أن يـتـجاوـز هـذا الواقـع لـيـجـلـه ائـمـكـاسـا للـرؤـية الدـاعـلية ؛ و يـكـاد - فـي ذلـك - يعـطـي المـبدـع أهـمـية تـفـوق هـذا الواقـع . و يـبـدأ بـتمـيـز أسـلـوب عـن أسـلـوب ، و يـفـرد بـخصـاصـا لا تـوجـد فـي سـواه ، فـلا يـمـكـن أخـذه ، أو نـقلـه ، أو تـعـديـله ؛ لأن اتـنـائـمه سـيـطـل إـلى مـبدـعه .

لـكن العـقـاد - فـي الوـقـت نـفسـه - يـسـمـح لـنفسـه بـأن يـسـلـب حـقيـقة الأسـلـوب عـن نـوع مـعـيـن مـن الصـيـاغـة إـذا لم تـتوافـر المـواصـفـات الـتي ارتـضـاها بـالنـسـبة لـأسـلـوب الـحق . و هـو فـي ذلـك لا يـجـاوز القـدماة إـلا قـلـيـلا فـي حـديثـهم عـن الصـنـعة و التـكـلف ، و إن كان قد تـجـاوزـهم - بـلا شـك - فـي مـنـهجـه النـفسـي الـذي غـلف بـه دراستـه .

و يـجـب أن نـشـير أخـيرا إـلى أن هـذا الفـهم العـقـادي جـاء مـثـورا فـي أـجـزاء مـتـفرقة مـن كـتابـاته ، لـكن ضـم شـتاتـه قد شـكل إـطارا كـليا صـالحا للـتـعـامـل مـعـه بـما هـو مـفـهوم شـمولـي للأفكار الأسلوبية عنده . كذلك يجب أن نـشـير إـلى أن الـوصـول إـلى هـذا الفـهم اتـقـضى حـركـيـن مـتـوازئـيـن فـي آن واحـد ؛ الأولـى تـجـمـيـمية ؛ و الأخرى تـعـلـيلية ؛ و هـيـا كان الـوصـول - فـقد الإـمـكان - إـلى هـذا الأفكار الـتي تـرددت عـند العـقـاد بـشـكل مـنتظم .



المواقف ، فقيرة في تكوين الشخصيات وتلوينها ، وعبثا نحاول أن نلقى في رواياته شخصية كشخصيات شكسبير وموليير وسفوكليز ، أو موقفا كالمواقف المحكمة التي يعرضها لنا أولئك الشعراء في مهارة خفية^(٤٨) . فهذا التعامل التقدي للمقاد لا نلصق فيه متابعة لإنشاء الشخصيات من خلال اللغة ، بالرغم من أنها الوسيلة الوحيدة لإنتاجها ، كما لا نجد متابعة لتطور الشخصيات وما فيها من ثبات أو تحول ، أو رصد الوظائف الفنية للأحداث ، ودور الأسلوب في كل ذلك .

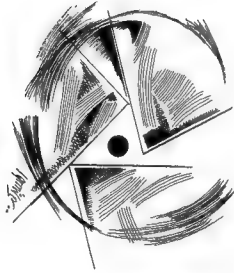
(١١)

والحق أن الأفكار الأسلوبية عند العقاد تمثل مزيجاً من أفكار المرب القدماء والفكر الغربي الحديث ؛ إذ لا يبدو الأسلوب أن يكون الطريقة الخاصة في أداء المعنى ، دون رعاية واضحة بعملية الاختيار ودورها الذي يتعلق بالمرادفات وإمكاناتها الاستبدالية ، وإثبات كانت العناية متكئة - على ما يبدو - على عملية التوزيع في إطارها الشمولي ؛ بمعنى أن النواحي النصية لم يكن لها نصيب موفور في نقد العقاد ؛ وكل ما أمله في ذلك أن يكون التركيب موازيا للحركة الذهنية والنفسية ،

الهوامش :

- (١) دلائل الإحجام - عبد القاهر الجرجاني - قراءة محمود محمد شاكر - الخاقاني ، بالقاهرة سنة ١٩٨٤ : ٢٦٨ .
- (٢) بزمات - العقاد - دار المعارف بمصر : ١٠٢ / ٤ .
- (٣) انظر بين القديم والجديد - د . إبراهيم عبد الرحمن محمد - مكتبة الشباب ١٩٨٣ - ٢٨٢ - ٢٨٤ .
- (٤) انظر : اللغة الشاعرة - العقاد - مكتبة غريب : ٧١ ، ٧٢ .
- (٥) انظر : ابن الرومي : حياته من شعره - - العقاد - مطبعة مصر : ٤ ، ٥ .
- (٦) أبو نواس : دراسة في التحليل النفسي والنقد التاريخي - العقاد - مطبعة الرسالة : ١٥٢ ، ١٥٣ .
- (٧) السابق : ١٦٠ ، ١٦١ .
- (٨) انظر : اللغة الشاعرة : ١٠٠ - ١٠٢ .
- (٩) انظر : ابن الرومي : ٧٦ ، ٧٧ .
- (١٠) شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل المائي - العقاد - دار نهضة مصر للطبع والنشر سنة ١٩٧٣ : ١٦٠ .
- (١١) انظر : الفصول - العقاد - المكتبة التجارية سنة ١٩٢٢ : ٦٣ .
- (١٢) ساحات بين الكتب - العقاد - المصنف والمطبع سنة ١٩٢٩ : ٤٢ ، ٤٣ .
- (١٣) شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل المائي : ١٨٤ .
- (١٤) انظر : ابن الرومي : ٣١٤ - ٣١٦ .
- (١٥) اللغة الشاعرة : ٨٨ .
- (١٦) بزمات : ٢ / ٢٨٨ ، ٢٨٩ .
- (١٧) أشادت مجتمعات في اللغة والأدب - العقاد - دار المعارف بمصر : ٤٦ - ٤٩ .
- (١٨) شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل المائي : ٢٣ .
- (١٩) السابق : ٤٨ .
- (٢٠) أشادت مجتمعات في اللغة والأدب : ١٣٢ .
- (٢١) اللغة الشاعرة : ٢١ .
- (٢٢) جبل بيته - العقاد - دار المعارف بمصر : ٩٢ ، ٩٣ .
- (٢٣) شاعر الغزل - العقاد - مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر : ٤٥ ، ٤٦ .
- (٢٤) شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل المائي : ٣ .
- (٢٥) السابق : ١٦٣ .
- (٢٦) ساحات بين الكتب : ٩٤ ، ٩٥ .
- (٢٧) الفصول : ٧٩ ، ٨٠ .

- (٢٨) يوميات . ٣٨٢/٢ ، ٣٨٣ .
 (٢٩) أشتات مجتمعات في اللغة والأدب : ١٣٧ .
 (٣٠) اللغة الشاعرة . ٨٦ ، ٨٧ .
 (٣١) انظر : عثمان بن عفان - بغداد - دار الهلال : ٦٢ ، ٦٣ .
 (٣٢) يوميات : ٤٤٤/٢ ، ٤٤٥ .
 (٣٣) الديوان في الأدب والفن - بغداد والملازم - مطابع الشعب - الطبعة الثالثة : ٢٠ .
 (٣٤) مساهمات بين الكتب : ٣٨ .
 (٣٥) شعراء مصر ويثاقهم في الجليل الماضي : ١٦١ .
 (٣٦) انظر : حيلة قلم - بغداد - مكتبة شريب : ٣٧٠ .
 (٣٧) بيان إصباح القرآن - الخطابي - تحقيق محمد خلف الله أحمد ود . محمد زغلول سلام . المعارف - مصر سنة ١٩٦٨ : ٤٥ .
 (٣٨) انظر : حياة قلم : ٣٧٠ ، ٣٧١ .
 (٣٩) السابق : ٤٣ ، ٤٥ .
 (٤٠) اللغة الشاعرة : ٤٦ ، ٤٧ .
 (٤١) الخصائص - ابن جني - تحقيق محمد علي النجار - عالم الكتب - بيروت ١٩٨٣ : ٢/٢٦٣ ، ٢٦٤ .
 (٤٢) انظر : الديوان : ٦٤ .
 (٤٣) القصص : ٢٢٣ .
 (٤٤) السابق : ١١٦ ، ١١٧ .
 (٤٥) السابق : ٦٩ .
 (٤٦) السابق : ٥٩٠ .
 (٤٧) عبقريته جني - بغداد - مكتبة دار العروبة سنة ١٩٦٠ : ٩٩ - ١٠٣ .
 (٤٨) يرثه شو - بغداد - دار المعارف - مصر سنة ١٩٥٠ : ٤٦ - ٤٧ .



شعر العقاد والتراث



إبراهيم السعافين

- ٩ -

مدخل

العقاد أحد ثلاثة ضمتهم « جماعة الديوان » ، نادوا بالتجديد ، وصايبوا على الإحيائيين فنادعهم في شعر الأقدمين ، وخفاه ذواتهم فيما ينظمون . وقد تصدى العقاد لرأس هذه الحركة « أحد شوقي » أمير الشعراء . يدم شعره من أساسه فلا يفاديه إلا نظماً لا رويح له ، ووصفاً لا غشاة فيه^(١) .

ولما كان الحديث عن أثر التراث في شعر العقاد ليس سهلاً المثال فلنأخذ استحال — ما وسعنا الجهد — أن نرى أثر التراث في « لغة » العقاد بما يتبع لنا من أدوات البحث^(٢)

وإذا ما قمنا بمغامرة في « لغة » العقاد فلنأخذ نذكر خطر هذه المغامرة في عشرة دواوين بلغت قرابة الألف صفحة ، في رحلة امتدت ما يزيد على خمسين عاماً .

ولعل موقف العقاد من شعراء الإحياء ، سواء من حيث الموضوعات التي نظموا فيها أو من حيث اللغة ، يجعل مقولاته النقدية في حرج حين استقرأ ديوانه الضخم ، على نحو يدفع إلى التساؤل عن قدرة العقاد على الإفادة من نظريته الشعرية في ابتداء لغة تختلف عن لغة الإحيائيين الذين نعى عليهم استخدام لغة لا تعبر عن ذواتهم ، ولا تحقق شعراً « معاصراً » أو « جديداً » يعبر عن النفس الإنسانية ، ويستلهم أحلامها وأشواقها .

ولقد سخر العقاد من طموح شوقي « إلى معارضة المرى في قصيدة من غرر شعره ، لم ينظم مثلها في لغة العرب ، ولا نذكر أننا اطلمنا في شعر العرب على خير منها في موضوعها . والمرى رجل يجم هذه الحياة هرايباً ، واجترأها خائباً ، وصدف عنها سرايباً . . . فلذا هو نظم فلسفة الحياة والموت كما ترامت له فذلك بجمله وتلك سبيله . وأين شوقي من هذا المقام ؟ » .

وإنما مهمهم أن يتعاطفوا ، ويودع أحسهم وأطعمهم في مصر بخبره زيادة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطلبه أو كرهه .

وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحرثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الإحراج ، مما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حرثها بذكر شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبيع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة عما انطبع في ذات نفسك . وما ابتدع

إنه ينطلق هنا من إعجابه بالمرى الشاعر القديم ، سائراً من شوقي الذي يقلده دون تجربة في رأيه : « فاعلم أيها الشاعر العظيم ، أن الشاعر من يشعر بجوه الأبياء لا من يندمها ويخصي أشكائها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك من الشيء ماذا يشي ، وإنما ميزته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لياحه وصله الحياة به . وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ،

تتأى من الجزالة الموروثة ، وانتقد في وفق رأى صنوه « ميخائيل نعيمة » في « الغريال » .

ومهما يكن فإن العقاد في موقفه من لغة الشعر يجدد موقفه من التراث ، فيقول عن صاحب الغريال : « وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يسبب الحنينة باللفظ فضولاً ، ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ مادام الغرض الذي يرمى إليه مفهوماً ، واللفظ الذي يؤدي به معناه مقبداً . ويمن أن التطور يقضي بإطلاق التصرف للأديب في اشتقاق المفردات وارتجاعها . . . ولكنها في نظري تحتاج إلى تنقيح وتعديل . . . »^(١)

- ٢ -

وإذا كانت نظرية العقاد الشعرية تؤثر في شعره بصورة أو بآخرى ، فإن النظرية النقدية شيء ، وقدرة صاحبها على تعميمها في غيره أمر مختلف . وظل الاختلاف يتراوح ملياً أو إيجاباً من شاعر إلى آخر . بيد أن قضية التطور لها سطوتها الواضحة في مسيرة الشعر ؛ فليس بوسعنا أن نطعن إلى أن « العقاد » وزملاء آثاره « قديم » الشعر العربي و « جديد » الأدب الغربي ، ولم يتأثروا أسلافهم الأذنين من جماعة « الإحياء » ، من مثل البارودي وشوقي وحافظ ومطران ، بل ذهب العقاد إلى أنه وزملاء آثاره في شوقي وفي مطران^(٢) .

إن مسيرة الشعر لا تتسمج مع مقسولة أنهم لم يتأثروا « الإحيائيين » ، وإن كانت صادرة عن اقتناع خالص وعقيدة شعرية صادقة . وهذا ما يقودنا بالضرورة إلى اعتبار هذه المقولات النظرية في ضوء تجربة « العقاد » الشعرية ، التي تفصح عن ملاحظات قد لا تلقى القبول أول وهلة ، لتصلحها مع ما تقدم من مواقف العقاد النقدية والشخصية .

ولما كانت دراسة أثر التراث في شعر العقاد في حاجة إلى دراسة تفصيلية ، تتناول الأغراض والمعاني والمجم الشعرية والتركيب والصور والإيقاع ، فإننا سنحاول أن نلم في إيجاز وتركيز بهلته الجوانب ، بغية عرض صورة صادقة لأثر التراث في تشكيل بنية القصيدة لدى العقاد . ولعل من نافذة القول أن نشير إلى أن بيان هذا الأثر لا يعمل على معنى الادعاء أو الأخذ أو السطو أو السرعة على نحو ما شاع له لئس بعض أصحاب الاتجاهات التقليدية في النقد ، وإنما ندرس هذا الأثر من حيث هو مكون أساسي في تجربة العقاد ، التي تمثلت التراث ومثله تقيلاً حيوياً وتشكلت به ؛ فالتراث مثل سائر عناصر التجربة ، عضوي غير قابل للتجزئة أو الانقسام إلى وحدات منفصلة لا رابط بينها .

التراث والأغراض الشعرية :

ولعل التعرف إلى الأغراض الشعرية عند العقاد يساعد في بيان موقفه من تراث الشعر العربي ؛ إذ ربما كانت لصيقة بفلسفة الشاعر ونظريته النقدية . وقد ربط العقاد - كما رأينا - قبله للأغراض

التشبيه لرسم الأشكال والألوان ؛ فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . ويقو الشعر ويتفطه وعصمه واتساع مداه ، ونفاذه إلى صميم الأشياء ، يمتاز الشاعر على سواه . ولهذا لا غيرة كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس توافقه إلى سماعه واستيعابه ؛ لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرأة التورنورا .

فلما تراءى عكس على البصر ما يقضي عليها من الشعاع لتضاعف سطوعه ؛ والشعر يعكس على الوجدان ما يصف فيزيد الموصوف وجوداً - إن صح هذا التعبير - ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده . وصفوة القول أن الملح الذي لا يخطئه في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره : فإن كان لا يرجع إلى مصدر أحق من الخواص فذلك شعر القشور والطلاء ؛ وإن كنت تلمع وراء الخواص شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغنية إلى الدم ، ونفحات الزهر إلى عنصر الطهر ، فلذلك الطبع القوي والحقيقة الجهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء ، وهو شعر الخواص الفضالة والمدارك الزائفة ؛ وما إخال غيره كلاماً أشرف منه بكم الحيوان الأعجم^(٣) .

وفي حين فسر العقاد تعدد الموضوعات في القصيدة العربية القديمة عاب على شعراء الإحياء تقليدهم أسلوب الأقدمين في بناء القصيدة ، لا اختلاف أسلوب الحياة ، إذ يقول معللاً صنيع القدماء :

« لقد كان الرجل من الجاهلية يقضي حياته على سفر : لا يقيم إلا على نية الرحيل ، ولا يزال العربي نعيم ونعيم على بين نوى تهيج ذكراه ، ومعاهد صورة تذكى هواه ، وهجيراء كلياً راح أو غدا حبيبة يمن إلى لقلها ، أو صاحبة يترنم بموقف ودعائها . فإذا راح ينظم الشعر في الأغراض التي من أجلها يتابع النوى ، ويحتمل المشقة ، ثم تقدم بين يدي ذلك بالنسب والتشبيب ، فقد جرى لسانه بعفو السليقة ، لا خلط فيه ولا يهتان^(٤) .

ويبدو أن العقاد أدرك التباين بين التنظير النقدي والتشكيل الفني ، فراح يوضح الفرق بين ظاهر الدعوة إلى شعر عصري وحقيقته ، إذ يقول في مقدمة الجزء الخامس « قصائد ومفوضات » الموسومة بـ « الشعر المعصري » : تناول بعضهم ديواناً من الشعر فقال : هذا شعر عصري ! هذا ديوان خلا من باب الملح وباب الهجاء ، فهد شعر جامد وليس بشعر قديم . وذلك مثلي من أمثلة التقليد في إنكار التقليد ؛ فالشعر لا يكون عصرياً ميتكراً لأنه خلا من الملح ، ولا يكون قديماً لأنه لا يشتمل عليه ، وإنما يخرج « الملح » من الشعر لأنه كلام يضطر إليه الناظم اضطراراً ، ولا يبرر فيه عن حقيقة صادقة ، أو عاطفة صحيحة ، لولا الحاجة إلى نوال الممدوح لما نظمته ولا أجاله في خاطره . فمن هنا كان الملح كلاماً لا شعر فيه ، ولا دلالة على شعور . أما الملح الذي يقول ما يعتقد أو يمس أو يتمثل أو يتخيل ، فلا فرق بينه وبين شاعر الوصف والغزل والحماسة ، من حيث القدرة الشاعرة ، ولا سبياً إذا هو أثنى بما يوجب التناه في رأيه وفي ضميره . . . »^(٥)

وقد ذهب العقاد إلى قريب من هذا المذهب في موقفه من لغة الشعر ، ودافع بحماسة عن فصاحة اللفاظ وجزالة الأساليب ، ورفض ما ذهب إليه من تمايزوا في اصطلاح التركيب والأساليب التي

ارتباطه بالتطور الفني والحقيقية التي يمثلها ، ثم طبيعة قراءاته ، وأهم من ذلك مع نفسيته ومزاجه الشخصي . فارتداه إلى كتب التراث ، واعتلمه بشعراء من أمثال بشار وأبي نواس وابن الرومي وأبي تمام والبحتري والمتنبي وأبي العلاء ، وبعض شعراء التصوف من مثل ابن الفارض ، يجعل بعض معانيهم والأفاهم وتراكيبهم وصوراهم وموسيقاهم تتناثر بصورة متقطعة أو غير منتظمة في شعره . ولعل وضوح هذا التأثير وحقه يختلف باختلاف الغرض والجلو النفسي والتطور الزمني .

وإذا كان العقاد يصدر في شعره عن شخصية واضحة لا تنفي في شعراء عصره أو في الشعراء الأقدمين فإن قراءاته تستظل تلقى إليه ، بين الحين والآخر ، ببعض صيغ الذاكرة التي لا تنقص من معانيها . ولما كان تأثر العقاد التراث ينبع من قراءة واسعة فيه ، نجم عنها إسقاط قاد إلى حفظ كثير من القصائد ، وإلى مثل بعض الصيغ وإلى استلهاهم بعض المعاني ، وإلى خزن كم هائل من الألفاظ والصور والتركيب والصيغ الموسيقية والإيقاعية ، فإن هذا التأثير يبدو في شعر العقاد جزئياً لا يقارن بعمل شعري كامل .

يبد أن هذه الملامح الجزئية التي تتناثر في شعره هنا وهناك تمثل عمق الجانب التراثي من مكونات هذا الشعر . ولم يقتصر هذا التأثير على الشعر القديم في مختلف عصوره ، بل تمدد إلى القرآن الكريم والحديث الشريف وفنون النثر المختلفة . وسنحاول أن نمثل هذا التأثير بغيره جلاء صورته في شعر العقاد ، فمن يقرأ البيتين التاليين في قصيدته (التناسخ والتشويه) م ١١٧/٢ :

يا مسجداً لناس ديننا
مهلاً نخبرك البقيةنا
ويح امرئ نصبت له
نفس نظن به الظنوننا

يتداعى إلى ذهنه قول عمرو بن كلثوم^(١١)

أبا هند فلا تمجّل علينا
وأنتظنا نخبرك السقيةنا

ويتجاوز هذا التأثير مع صيغة قرآنية (آية ١٠ من سورة الأحزاب) ويبلغ القلوب الحناجر وتظنون بالله الظنونا) .

ويذكرنا الشطر الأول من أحد أبيات قصيدة العقاد « سوانح الغروب على شواطئ » بحر الزمزم م ٩٤/١ :

السيل أرخى في السهـاء سدوله
ورمى بأسنار على الأتـم

بالشطر الأول من أحد أبيات معلقة إمرئ القيس (شرح القصائد العشر - ص ٤٩) :

الشعرية المختلفة وصورها عن تجربة فنية صادقة - من الناحية النظرية على الأقل .

بيد أن من يتأمل ديوانه يلحظ أن معظمه يدور حول موضوعات فلسفية تأملية ، تدل من جانب الفهم الفكرية ، وتختلف مع نظره الدائم إلى نفسه ، وإلى ارتباطها بالكون والحياة والطبيعة ، ومعانيتها تجاه فلسفة الوجود والعلم ، والحياة والكون ، ثم ربط الظواهر المختلفة بالنفس البشرية . ويشمل ذلك غرض الوصف والغزل ، ويعد أحیاناً ليدور في المدح والثناء والمجاءة^(١٢) .

غير أن اهتمام العقاد بتزعة التسلسل والتأمل وإعلاء الجانب الفكري لا تتعارض مع تأثير التراث ؛ فسطوة التراث في شعره غير منكرة ، لا سيما أن جانباً من شعر التراث قد أهتم بصورة رئيسية بالتأمل والوصف والحكمة ، وما سمي بباب الأدب . ويبدو ذلك في اهتمامه بمجاجة بعض شعراء الحكمة والتأمل ، من أمثال ابن الرومي وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء وغيرهم .

المعاني :

إذا كان من العسير أن تفصل بين المعاني الشعرية والتشكيل الفني فإننا نجد العقاد يطمح إلى أن تكون معانيه مستمدة من تجربته الخاصة ، ومن نسقه الفكري الخاص ، الذي يقوم على تأمل الأشياء في صلتها الحميمة بالإنسان والكون والطبيعة والحياة .

وسنجد أقرب شعراء العربية إلى نفسه أولئك الذين أولوا الفكر والتأمل وفلسفة الكون والحياة اهتماماً خاصاً . وقد لاحظ صلاح عبد الصبور أن العقاد جمع بين الطبيعة الحسية وصورة الفكر الفيلسوف ، إذ يقول : « كان العقاد ذا طبيعة حسية . لا ينبغي بذلك القول إنه كان ولوياً برفيات الحس ، ولكن إنه كان يستطيع الإحساس بالأشياء ، وتبين الألوان والظلال ، وتشم الروائح وتلمس الأشكال ، وتلك موهبة بعض الشعراء مثل جون كيتس وابن الرومي . والشعراء من هذا القبيل يرفقون حين يعتمدون على هذه الطبيعة الحسية في بحث الحياة في الكائنات ، وفي إعادة خلقها خلقاً شعرياً ، بحيث يستطيعون حين ينمون هذه الطبيعة ويتحدونها ، أن يصلوا إلى مستوى من الرؤية الحيوية للكون ، فكان الكون في تخلق مستمر ، وجسيرة دائمة ، بل ومزوجة ومقاربة وتولد . لعل من أوضح ما يعبر عن هذه الرؤية الحيوية قول الشاعر العربي : أن الطبيعة تتبرج تبرج الأنثى تصعد للذكر . . . أما المثال الذي اختاره العقاد لنفسه فهو مثال الفكر الفيلسوف ، لا الفكر الفيلسوف نائراً فحسب ، ولكن الفكر الفيلسوف شاعراً . وقد يكون مرجع ذلك قراءته لأبي العلاء المرمرى ، والمتنبي ، في سن مبكرة كما يكشف ذلك ديوانه الأول خاصة ، وجملة ديوانه عامة . وقد يكون مرجع ذلك ما قرأه عن جوتة في كتاب كارلايل ، وما يته كارلايل من إعجاب بجوته في معظم كتابته »^(١٣) .

إن دعوة العقاد إلى التجديد تأتلف في جانب منها مع نظريته في الأغراض والمعاني واللغة وغيرها ، وتختلف في الجانب الآخر مع

وتلقانا معان متناثرة في شعره تأثره زوايا التراث ، من مثل قوله في قصيدة «أمان» م ٣٠٦/١ :

عل أنى أشكو نواك وأشتهى
رضاك وأدري أن قريبك دائى

متأثراً قول ابن الدنية في قصيدته المشهورة: (١٣)
بكل تدويننا فلم يشف ما بيننا
على أن قرب الدار خير من البعد
على أن قرب الدار ليس بنافع
إذا كان من همواه ليس بذى ود

وقد يصرح بتأثره ، على نحو ما نرى في شكل « المعارضة » يجب جيل بنية ٧٣٧/٢٧ في قوله :

ألا أيها النوم وبمكم هموا
أسألكم : هل يقتل الرجل الحب ؟

إذ يجب العقاد بلسان أحد النوام :
يريك دعنا والدين فلو درى
بنا الحب لم يرقد لنا أبداً جنب
وسل والدى الأجداث عنه فإهم
محبوبك عن علم بمن قتل الحب

ومن يتأمل قصيدته «لهم شؤم» م ١٤٤/١ يجد نفس الخطية في الهجاء يسرى فيها بوضوح .

ولعل العقاد يوجد في الشعر العباسى مذاقاً خاصاً فتأثره في شعره بصورة بارزة . ونحسب أن مثل هذا التأثير يمتاز بقليلة ، من مثل تأثره في مقطوعة « رأى واحد في وعين مختلفين » م ٣٩٢/١ :

هو رأي واحد نقد
لبه علواً وسفلاً

متأثراً صياغة أبي نواس: (١٤)
دب في الغناء علواً وسفلاً
وأراني أموت مضمواً فمضمواً
ونراه يتأثر ابن الرومي الذي وضع فيه كتاباً ثانياً ، فيعارضه حيناً ويعاودره حيناً آخر على نحو ما نرى في تعليقه على بيت لابن الرومي عاوداً م ٧٣٩/٢ :

قال ابن الرومي :
إن للحظ كيمياء إذا ما
مس كلباً أحاله إنساناً
ولم يقل :

إن للحظ صيرفياً أريباً
يفنفس كيمياء أحياناً

وليل كموج البحر أرغى سدوله
على بأنواع السموم ليبطل

ولعل مطلع قصيدته « البيتا توجراف » م ٨٩/١٣ :
بريك ماذا في ستارك الطلس
أشباح جن تلك تظهر للإنس
إذا لم تكن جنناً فمائل عهدها
تفر فرار الجن من طلعة الشمس
بؤال الشفوى عل ألسنة من أغار عليهم (١٥)

فقالوا لقد هرت بليل كلابنا
فقالوا ألقب من أم من فرعل
فإن بك من جن لا يرح طارناً
وإن بك إنسا ماكها الإنس فعلن

ونجد العقاد يستدعى معنى تراثياً في رثائه للتراثى باشا في قصيدة « الشهيد الأمين » م ٨٣٧/٢ :

ظلمات تقودها عيط عشوا
عوويل لحائط المشواء
إذ يتبادر إلى ذاكرته بيت زهير في موضع يختلف قليلاً حيث يقول :
(شرح القصائد العشر/ ١٦٨)

رأيت المشاء عيط عشواء من تصب
شمسه ومن تحطى يمسح فيهم
وقد يؤدى معنى جزئياً بصيغة تراثية جاهلية ، مثل قوله من قصيدة « كوكب الشرق » م ٨١٧/٢ :

لا أحاسنى من الرجا
ل قبيلاً ولا النساء
متأثراً قول النابغة في معلقته (القصائد العشر ٤٠١/١) :
ولا أرى فاصلاً في الناس يشبهه
وما أحاسنى من الأقوام من أحد

فالعقاد يمثل تجرته الشعرية ، يبد أن سطوة التراث تظل قوة فتتأثر المعاني والتراكيب وإن اختلف موضوع التجربة وباعثها ، على نحو ما نرى في قصيدة العقاد الأولى « فرضة البحر » ، من ديوانه الأول « بظلة الصباح » م ٤٩/١ :

أسميت أحداق السفان شرع
صور إليك من البحار روان
كالبيت يجمع بعد تشتت النوى
شمل الأحبة فيه والإخوان
إذ يذكرنا البيت الثاني بقول جنون ليل (١٦)

وقد يجمع الله المشتيتين بعمدا
بظنان كل الظن ألا تلاقيها

أنا الذى نظر الأحمى إلى آدم
واسمعت كلمتان من به صم

وقد كان ترجد بيت المثنى :

وللواجد المكروب من زفراته

سكون عزاء أوسكون لغوب

باعتاً إلى نظم الآيات التى مطلعها : (م ١/٢٥٠)

لك الله من أسر حل الداء غاشم

يرغمى أراه اليوم غير مصيب

إذ ورد المعنى فى بعض هذه الآيات بصورة جلية :

وأسميت بعد السهد والأين لم أجد

سكون عزاء أوسكون لغوب

أيا الطبيب احقرى وليس بفائر

فتركك فى البأساء مثل لجب

أصبت ولكن نسيت لشقون

سكون لغوب فى الشراب قريب

وعلى هذا النحو نلاحظ أن بعض المعاني تستوقفه لتأملها فيتأثرت
وعجلها وعجزها ، وأن بعضها الآخر يتسرب فى شعره صفة من
صلى الذكرة التى تهجم على وجه مجوماً ، على نحو ما نراه يتأثر فى
مقطوعة « أحلاماً » م ٣٩٩/١٢ :

عجل يا دهر لغيرى مزجها

إن أحلاك لمر فى نسي

قول أبى فراس فى رائيته المشهورة (١٧)

لقال أصبحنا فى الفسار أو الردى

فقلت هما أمران أحلاماً مر

ونائر العقاد الذى ألح على التأمل والتفكير وعلى النظر فى معضلة
الحياة والموت أبا العلاء المعرى تأثراً واضحاً ، فقد نلمح كثيراً من
الأفكار والمفاهيم التشابيه بينها ، على نحو ما نرى فى حديثه عن الزواج
والإنجاب ، وفى موقفه من المرأة ، إذ التقى مع أبى العلاء فى إساعة
الظن بها ، على نحو ما نرى فى مقطوعة « وفلازم من » م
٢٧٢/٢ ، وفى حقيقته بالناس وإيحاءات أحياناً على اختلاف ما بينها ،
على نحو ما نلاحظ فى قصيدة « الحية » م ٩٦/١ ، إذ يرتبط المعنى
بعلاقة ما بمعنى جاء عند أبى العلاء . يقول العقاد فى مطلع هذه
القصيدة :

يا قلب صبراً أجد الحطب أم هزلاً

ما تلك أول بؤسى عيبت أصلاً

متأثراً بصورة ما قول أبى العلاء (١٨) .

فيا صوت زر إن الحيلة ضميعة

ويا نفس جدى إن دهرك هازل

ولما كان العقاد من الذين أولوا اهتماماً بالغاً بمسائل الموت والحياة
والتأمل ، واهتم بالحكمة ومسائل الفكر المختلفة ، فقد تأثر شعر أبى
العنانية وغيره ، من مثل قوله فى قصيدة « صوت نذير - إلى
الشبان » م ١ ص ٢٢٧ :

عمرت منازل للخراب وأقفر

مسبل الحمام أيا إقفر

وقوله فى قصيدة « الجحيم الجديدة » م ١ ص ٢٤٧ (١٥) :

لندوا للموت وإبنوا للخراب

لكلكم يصير إلى يجب

وبعد المثنى من أكثر الشعراء الذين احتفل العقاد باستدعاه
معانيهم ، وخاصة فى الحكمة والتأمل والاعتداد ، من مثل قوله
فى مقطوعة موسومة بـ « ضيق الأمل » م ١ ص ١٣٧ :

شمر ما يلقى النفس أجل

ضيق من واسع الأمل

ولشمر سبها أمل

ضيق فى لحظة الأجل

ناظرًا فى معنى الطغرائى (١٦) :

أهل النفس بالأمال أقربها

ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل

وبين قوله فى مقطوعة « سلاح الشيب » م ١ ص ١٣٧ .

أبعد الشيب ترهب فى الصلاح

وتزهد فى الدائمة والملاح

قريباً من معنى المثنى : ١٥٧

وإذا الشيخ قال أث فما مل

ل حيلة ولكن الضمير ملا

ويقول فى قصيدته « شبان مصر » م ١٨٥/١ :

كس حلة قتلت شبلًا وهضمها

من مشلها عيون أكفاه وأكفاه

متأثراً قول المثنى فى الشطر الثانى من هذا البيت :

لا تحقرن صغيراً فى ضامعة

إن البعوضة تدمى مثقلة الأسد

وربما دهاه تشابه القافية فافاد من المعنى بصورة متسقة مع تجربته
الشعرية - كما فى قصيدة « من مجلس الأمن » التى يمدح فيها النفراسى
حيث يقول - م ٨٠٩/٢ :

أقام الحقوق وولى السلم

ونادى قلبه نادى الأمم

ونبه من لم يكن واعياً

وأسمع من كان فيه صمم

فقد استدعى فى الشطر الثانى قول المثنى : (ديوانه ٨٣/٤)

فلما نسينا عهدكم
بعد التصوح فاذكرونا
وإذا نسيتم باكيا
يأسى عليكم فانشدونا
نبيكي على الطفل الذي
قد زال عنه الأهلونا
وقد جرى العقاد الأقدمين في أبينتهم حين ذكر الراحل معزياً ثم
مهتأ الملك القادم في بيت واحد في قوله في رثاء السلطان حسين م
٢٥١/١ :

من جل في الملك الفقيـد قضاؤه
سيجـل في الملك الجديـد فصاؤه
وهذه المعاني المختلفة مثيرة في قصائد لا يحدها الحصر .
على أن تأثيره التراث - كما أشرفنا - لم يقتصر على الشعر بل تعدى
ذلك إلى القرآن الكريم والحديث الشريف ومسائر الفنون الثرية . بيد
أن أثر القرآن الكريم في معاني شعر العقاد وإنشائه وتراكيبه وصوره
وموسيقاه وأصبع أشد الوضوح . وسنحاول أن نمثل لهذا التأثير في
محاولة لبيان سطوته في شعره . ومعظم هذه المعاني جاءت بعيداً عن
الأفكار الدينية أو الأغراض التي تتصل بها .
يقول العقاد في « صوت نازح - إلى الشبان » م ٢٢٧/١ :

رغموا على الأعناق مجد بلادهم
ووضعتموه على شفير هار
وقوله في قصيدة « على ساحل البحر » م ٢٥٦/١ :
هلي هي الجنة قد أزلت
أليس هذا وصفها في الكتاب
وقوله في « الأريون » م ٣١٦/١ :
إله يا سعد وما أنت سوى
بشر يدركه ريب المنون
وقوله في قصيدة « ليلة على النيل » م ٣٤٣/١ :
وطفقتا نقول كان وكانت
وهي في قربها كجبل الوريد
وقوله في قصيدة « الصنم المأوى » م ٣٦٥/١ :
أنا في خمرة الأسي
ظلمة فوحتها ظلم
وفي مقطوعة « الهداية » م ٣٩١/١ :

كم في الساء نجوم ضلت سواء السبيل
ولو تأملنا بعض المعاني في القصيدة التي رثى بها عبد القادر حمزة م
٧٢٤/٧ لوجدناه يتأثر بالقرآن الكريم والشعر القديم معاً :
الصابر المزجي المحطوب بصبره
حتى يزول ونعم أجبر الصابر

وربما قاد تشابه الوزن والغنية إلى تأثير المعنى الجزئي ، بل إلى
تضمين بعض الأشعار ، على نحو ما نرى في قصيدته « عيد الجهاد ١٣
نوفمبر بعد ربع قرن » (م ٧٩٦/٢) التي مطلعها :
جددوا آل مصر عيد الجهاد
بجهد على السبي في ازدياد
معارضاً قصيدة أبي العلاء : (مختارات البارودي ٤٠٤/٣)
غير مجد في ملاق واهتقادي
نوح بك ولا ترسم شاد
مما جعل العقاد يضمن أحد أشعار قصيدته أبي العلاء في البيت التالي
م ٧٩٧/٢ :

ربع قرن مضى وما ربع قرن
في طويل الأزمان والآباد
ولعل تأثير أبي العلاء في العقاد يحتاج إلى بحث مستقل ، يرصد
التأثير المختلف في شخصيتها ، فقد كان العقاد معجباً بصاحبه أشد
الإعجاب .
ولم يفت تأثر العقاد عند العصور الثلاثة الأولى من الشعر العربي ،
بل تأثر القصائد الدالعة في العصور المتأخرة ، كقصائد البوصيري
والبهاء زهير . وقد كانت قصائد هذين الشاعرين مشهورة لدى شعراء
الإحياء من قبل^(١) .
من معانيها في شعره ، من مثل قوله في قصيدة « الغنم المجهول » م
٢٠٩/١ :

فانتح وصالك لوقلاك فرائس
راض بكلكا الخالنين وصابر
متأثراً بقول البهاء زهير : في قصيدته « غيري على السلون
مادر »^(٢)

يا ليل طل ، يا شوق دم
إلى على الخالنين صابر
وتبدو بعض التصويرات والمعاني التي تداعت في قصيدته « الشيب
الباك » م ١٧٩/١ من ميمية البوصيري « البردة » مثل قول العقاد :
لو كنت تحسب لبأسى لما عبطت
بيدك يا شيب في مسودة السلم

ولم يقتصر تأثير العقاد على شعر التراث ، بل بدا أنه تأثر ببعض
معاني الإحيائيين ، وبخاصة البارودي وشوقي .
وعكنا أن نلاحظ تأثر العقاد بعمان عامة في القصيدة العربية ، من
مثل حديثه عن الطول ، م ٥٥/١ :

فسلها تحذرك الطول بأملها
وتحسرك حبا ساء فيهم وما سراً
وقوله في قصيدة « التامخ والنسوخ » م ٢١٢/١ يتحدث عن معان
تراثية :

لقد تأثر العقاد الرومانتيكيين الذين حاولوا أن يوكدوا فلسفتهم من خلال اللغة ، أداة الشعر ومادته الخام ، فجهدوا أن يدمروا التناقض بين اللغة والأشياء ، وأن يوجدوا بينها ، عل نحو ما جاء في إحدى رسائل كولريج^(٢٢) ، نتيجة تعقب بالضرورة طبيعة الفلسفة الحديثة . وحاول إرسون أن يوجد بين الأفعال والألفاظ في صيورها عن القوة الإلهية فقال إن الألفاظ هي الأفعال والأفعال هي نوع من الكلمات^(٢٣) ، بيد أنه لم يستطع أن يمضي شوطاً طويلاً في مثل ما نادى به في شعره ، بل كان له موقف محافظ نسي من اللغة الشعرية لدى بعض أقرانه المجلدين ، عل نحو ما لاحظنا من أنه خالف ميخائيل نعيمة في موقفه من اللغة والتراكيب ، ونقد تساهل أهل المهجر في أمر اللغة وبزالة الأساليب ، والخروج عل سنن اللغة وقواعدها في أساليبهم وتعبيراتهم . وهذا ما يجعل تأثر الثراث في معجمه وتراكيبه أمراً متوقفاً .

إن تأثر العقاد الثراث لا ينفي أنه كان إلى جانب رفيقه شكري والملازم في طليعة المرحلة الرومانتيكية في الشعر العربي الحديث ، وأهم أسهمها في وجود معجم شعري خاص بهم ، له صلة ما بالنظرية الرومانتيكية في المعرفة والفن ، ينمذا بصورة ما عن معجم شعر الثراث عامة ، ومعجم الإحيائيين خاصة . غير أن سطوة المعجم الثراثي في شعر العقاد تجعل دراسة معجمه الشعري مهمة في جلاء عوامل تكوين شخصيته الشعرية ، فمزل هن آرائه النقدية ، أو إلى جوانبها عل الأقل .

— ١ —

فلذا ما تأملنا معجم الشعر الحديث وجدنا أنه يتطور بشكل ملحوظ من مرحلة إلى أخرى . وقد خضعت لغته في المرحلة الرومانسية لتورث عل مألوف المعجم الشعري المتوارث والأساليب المستقرة إلى حد ما ، عل نحو دفع النقد إلى استهجان هذه اللغة الجديدة ، لتورثها عل اللغة التقليدية ، ولتموض تراكيبها وصورها^(٢٤) . والذي يجمع النظر في معجم الرومانتيكيين يلحظ أن الشاعر يضيق عل نفسه في اختيار معجمه الشعري ، لأسباب معرفية جمالية ، فقد انحصرت في اللفاظ معينة ، تقع في مجال الخيال والجيد النفسي عن معطيات الواقع ، بل راح يضيق خياراته اللغوية ، فيصطنع ألفاظاً محدودة من معجم يسمح باستخدام سميات والمفاهيم كثيرة جداً . لقد ضيق عل نفسه الخيارات الكثيرة التي كانت تتيحها له العصور السابقة ، فقد بنى ألفاظاً محدودة للمحسان والساقية والسيوف والأسود والمرضى والسرور والحياة والسلم والمسلس والبن والكساء والطعام والشراب والمطر والبحر والسحاب . . إلخ . بيد أن العقاد ، عل الرغم مما أصاب معجمه الشعري من بعض التطور ، أتاح له نظريته في لغة الشعر أن يصطنع ألفاظاً غير محدودة دون حرج ، حتى إن لم يضيق هذا المعجم بروح العصر ، بل وروح التطور اللغوي الذي ينسجم مع نظريته وزملائه في التجديد . ولعل هذا لا يرجع إلى نظرية العقاد في لغة الشعر ، بل إلى ثقافته الواسعة في الثراث ، عل نحو جعل الألفاظ —

الصامت النثر الكلام ما
حصر يعيب ولا كلاله خاطر
وقد اقتبس في قصيدة باطل الفالوجة م ٨١٣/٢ آية من القرآن الكريم في الشطر الأول من البيت التالي :
فزلزلت الأرض زلزالها
وما اضطربت في حاما يد
ونراه يتأثر الأقوال المأثورة من مثل « كفى بالملوث إعطاء » في قصيدته « نخل رمسيس » م ٢٢٥/١ إذ يقول :
هل يسمعون لقد كفاهم إعطاء
صخر أصم وصميمة عرساء
والذي ينظر في مقطوعة « حياة الأمن » م ٢٤١/١ يلاحظ أنه تأثر في بيته :

عن آمن السرب كما تشتهي
مانحن عن يخبط الأممين
الحديث الشريف : « من بات آمناً في سربه ، معافى في بدنه ، عتد قوت يومه ، فكأنما حوز له الدنيا » . وفي قوله من قصيدة « وداع » م ٣٢٧/١ :

عجباً لا ينقصني من عجب
ولتوئلاً ليس يبل من فتون
بل ربما تسربت إليه بعض معاني التأثرين من قراءاته في كتب الثراث ، عل نحو ما نرى في قصيدة « الحرام والحلال » م ١٨٩/١ :
سرى جموده سرفاً مستلفاً
وبفرح بالقصد إن أهلاً

مثالاً قول الجاحظ في حكاية الكندي في الخلاء ، إذ يقول فيها^(٢٥) :
« بل أنتم الذين سميتم السرف جوداً ، والفرج أرمجة ، وسوء نظر المرء لنفسه ولعقبه كرمأ » .

المعجم والتراكيب :

ليس من السير أن نفصل بين معجم القصيدة وتراكيبها وسائر عناصرها الأخرى ، وخاصة في مجال التأثر والتأثير ، إذ إن تأثر المعنى أو الصورة أو الإيقاع يؤدي بالضرورة إلى تأثر ما في المعجم الشعري والتراكيب خاصة .

ولما كانت اللغة لا تفصل عن المضمون الذي يتم بها جمالياً ومعرفياً فإنها تتغير بتطور نظرة الإنسان إلى الحياة ، ويتألف فلسفته في تفسير موقفه منها ومن الكون والطبيعة والوجود . بيد أن هذا التغير في استخدام اللغة ، وفي إيجاد علاقات جديدة ، لا يعنى نشوء تغيرات حادة في المعجم الشعري ، فعمل اختفاء اللفاظ معينة بنسبة عالية يؤدي إلى مغايرة المعجم الجليل للمعجم الشعري السابق بصورة حادة . ولعل هذه للملاحظة تبدو أقل اطراداً فيما يتصل بالتراكيب .

وهي جزء لا يتجزأ من تأثير العملية الشعرية التراث - تتناثر عليه ،
 بوحي ودون وعي ، من هذه الثقافة الواسعة ، للتمثلة في القرآن
 الكريم والشعر والنثر في عصورها المختلفة ، ولم يقصر استخدامه على
 الألفاظ ذات الدلالة المعنوية ، بل امتد ليشمل الرموز التراثية ، على
 نحو ما نرى في القصيدة الأولى من الديوان « فريضة البحر » ، إذ يقول
 في أحد أبياتها م ٤٩/١ :

جوفى كمل سفينة لم يسبها
 نوح ولم تخسر على الطوفان

مستخدماً لفظة « الجوفى » ، وهو الجبل الذي قيل إن سفينة نوح
 رست عليه آخر المطاف .

وطالعنا في دواوين ألفاظ كل استخدمها في معجم الشعر الحديث
 مستغاة من الشعر القديم ، وخاصة الشعر الجاهلي ، ومن البيئة
 البدوية وشعر الرجز ، ومن معجم القرآن الكريم وفقرن النثر القديم
 المختلفة . فمن معجم الشعر القديم والبيئة البدوية أحم يزجي
 ٤٩/١ وشارق وغيث والفضيخ ٥٠/١ ومدره وتعرقه ، والمنشاش
 ويضري ٥٢/١ والسرايل ومري الهام ٥٧/١ والأساود وتزرق وأتبه
 ودرست ويلحاه ٥٩/١ وشملرخ وضوى ويسلم ٦٠/١ والوقاق
 والظياء وليوث الشرى ٦١/١ وسبكر ٦٢/١ والقشاعم والترم
 والنشور والندمن ٦٣/١ والطين والنشابة ٦٤/١ وأوهاق واشطان
 والطرة والضحيان ويعطو ٦٨/١ والأرام والغزلان والحمامات ٧٠/١
 والزبرجد والمعبود ٧١/١ والبيان ٧٣/١ وبير ٧٨/١ والحب
 والمناق ٨٢/١ وأوازي عيلم ٨٧/١ وجرحم وفيل وإرقال والأوجار
 ٨٨/١ والقهارم ٨٩/١ والمقنس والجوفى والظي الغرير ٩٨/١
 والباشق ٩٩/١ والشآبيب الخجل ١٠٠/١ والأيد ١١٤/١ والزمود
 ١١٧/١ والكعاب والقصور والضمير والديبا والهلهم والشبابة
 والسمهري ١١٩/١ والعتير والشمس ١٠٠/١ والشم وبشأى
 ١٢٢/١ والشمس ١٢٣/١ ونواج ضمير والراكب المعجلان
 ١٢٥/١ والزنان والزحان وعخذ الصمان ١٢٧/١ والظايا والذيق
 والجسائل ١٣٢/٢٩/١ والأملود والشبابس ١٣٣/١ والصب
 والخال ١٣٩/١ ويريش ولسوب ١٤١/١ والقدناق والصلال
 ١٤٩/١ عرق ١٥٣/١ والحما والجبريل ١٥٤/١ والذحول
 ١٥٦/١ والعليق ١٥٧/١ والأصم ١٥٨/١ وأبلج ١٩٧/١
 وقيد الربح ١٧٤/١ والأرامس والأحباء ١٨٩/١ وطرف ١٨٧/١
 ونيان ١٩٣/١ ولغقان ١٩٤/١ وطير ١٩٩/١ وذكاء والودائل
 (جد مرة) ٢١٥/١ والتجالد والمكان والندمان ٢٢٠/١ والسلاف
 ٢٢٢/١ وجلامد ٢٢٣/١ والقيون والسرارين ٢٣٧/١ والمناشب
 ٢٣٩/١ ومشتومة ٢٤١/١ والنباط والأوصاب والرضاب ٢٤٨/١
 والخالق والقلال ٢٥٠/١ ، ٢٥١ ، وزعاف ٢٥٧ وشادن ٢٥٨/١
 والزرماع ٢٦٨/١ والسيد ٢٧٤/١ والمعاطل ٢٩٠/١ والنلى والأين
 ٣٠١/١ وأنحاشة والذكاء والنداء ٣٠٦/١ والبرحاء والنم ٣٠٧/١
 إدريقية ٣٠٨/١ والبخب ٣١١/١ والجحفل اللجب ولنب ٣١٣/١
 والنشب ومؤتف والحازية والمين والحرب ويشنا ٣١٥/١ والشطون
 ٣١٧/١ وشكته والسيد والقييد ٣٢٠/١ والجلى ٣٢١/١ والقيون

والظمين ٣٢٣/١ والكناش والرقون ٣٢٥/١ والأسنة ٣٢٧/١
 والبراج والكواش والصفائح ٣٢٩/١ وطالح ٣٣٠/١ وأفاويق
 ٣٣٤/١ والقسطن ٣٣٦/١ ونساء ٣٣٩/١ والنمصار ٣٤٥/١
 وابجوت ٣٤٩/١ والملاة ٣٥٢/١ والآل وموشى ٣٥٣/١ ومند
 ٣٦٣/١ ومصطلم ٣٦٦/١ وشكلة ٣٧١/١ وحال ومعاطل وبرزة
 ونجول ٣٧٦/١ وليانة ٣٨٢/١ وسرد ٤٠٨/١ وقشعم وتصعد
 وتصوب ٤١٦/١ وسب ٤١٧/١ والطف والموطف والذلف
 ٤٢٧/١ والأعطاف وجمها ٤٢٩/١ والراووق ٤٣٦/١ والنفاز
 ٤٤٥/١ والمعمود ٣٥٨/١ والقدناق وشآبيب والنداء ١٩١/١
 والصهابة ٥٠١/١ والأشربت ٥٧٤/١ وزانة والحنانة ٥٧٤/٢
 والجدا ٦٠١/٢ ومكسال ٦١٢/٢ واقتبال ٦٣٦/٢ واقتبال ٦٤٠/٢
 واللفظتان الأخيرتان من معجم الشاعرين والحجم ٦٦٣/٢ والغيب
 والأصالح والبكر ٦٩٨/٢ وضيف ٧٠٢/٢ ومتهم ومنجد ٧١٢/٢
 وفروع (الشعر) ٧١٨/٢ والمنطق والصبارف والحجا ٧٢٣/٢
 والمزجي والحجر والكلاية والطر ٧٢٤/١ والمداجيا ٧٣١/١
 والفيليل ٧٣٢/١ والوغي والأغصان ومشتجرات ٧٩٧/٢
 والمشرفات والقس والشكة والكمى ٨٠٣/٢ والدما ٨٠٥/٢ والظود
 والملم والخياريذ والدمت والأصبد وجرد وأعمد ٨٢٥/٢ والسؤدد
 والمجد ٨٢٩/٢ وصناعة ٩٣٧/٢ والفيل والأشبال والغر والبهائل
 والأحساب ٩٨٢/٢ وقرون قمن ٩١٠/٢ والسادن ومضطن
 ٩١١/٢ والأصطبار والرقاد والجرون ٩١٧/٢ والحنسد ٩١٨/٢
 ونقلت والحجة ٩١٩/٢ والمصطاف والمربع ٩٢١/٢ .

وقد أفاد العقاد كثيراً من معجم القرآن الكريم لتأثره الشديد بمعانيه
 وأساليبه ، ومن ألفاظ هذا المعجم يزجي ٤٩/١ والنسق ٥٨/١
 والشهد والسلبيل وعليين ٧٢/١ والصفوان ٧٣/١ ويحرنك
 ٧٥/١ ونحاس ووسواس ٨١/١ والشواط والمراج ٨٨/١ ونمود
 ٨٨/١ وماء المهل ١٠٥/١ والقصور ١١٩/١ . ومن مشتقات
 معجمه المحشر ١٢٠/١ والأشر ١٣٠/١ ولغوب ١٤١/١ وهماز
 ومشاه ١٨٧/١ الغنلين ٢٤٨/١ والندي ٣١٠/١ والفسفاس
 ٣١٩/١ والأمشاج ٣٢٠/١ وزين ٣٢٢/١ والوئين ٣٢٣/١ وكظم
 ونعيم ٤٠٩/١ والأصالح ٩٩/٢ والبكور والعشى والجلى ٨٠١/٢
 وأولو البنى والصبية ٨١٤/٢ . وفي كل هذا نلاحظ أثر معجم
 التراث في شعر العقاد (٣٥) .

وإذا كان من العسير أن نتحدث عن التركيب بمعزل عن عناصر
 القصيدة الأخرى فلنأخذ سنحصر الحديث بها في صورة عدة تشمل
 التعبير النطقي ، من مثل المثل والقول الناقص والعبارة الدائمة
 والاستعمال الشائع ، أو اللفظة التي يلحقها وصف نطقي ملازم ،
 أو الصياغة التي لزمت وضعاً نحوياً أو بلاغياً معيناً ، يحمل ملامح
 لبقاعية أو بنائية خاصة .

- فحمرات وخدعة وجهاد
ومسهاد وحسرة ودموع
- ٨ - ومنها استخدام « قد » قبل عبارة القسم « والله » ، كما في قوله ٦٤/١
- أكنت حسبتها الورقاء هبت ؟
لقد والله جد بك المزاح
- ٩ - ومنها أيضاً اصطلاح صيغة التفصيل التراتبية (٣٧) ، التي تقوم على التثنية ، من مثل قوله (٦٦/١) :
- والعش عيشان جانب دمث
واللب منه في الجانب الحسن
والموت موتان موت ذي دمه
لاحس فيه وموت في الكفن
- ١٠ - ومن التغيرات النمطية التراتبية المذاعة تعبير « والحف نفسي » ، كما في قوله (٨٠/١) :
- والحف نفسي على قوم إذا نظروا
فل الفقير في كشف بلواه
- ١١ - ويبدو تأثير التركيب في صيغة الاستفهام التي تبدو في مبتدأها تقريراً لحقيقة تولوها أداة استفهام تشير إلى أداة الاستفهام المحذوفة في المطلع ، كما في قوله : (٨٧/١) :
- هضايك أم هلى أراخي عيلم ؟
وهل فيك من ورد لغير التعويم
- ١٢ - ومن صور تأثير التركيب الفصل بين الصفة والموصوف من مثل قوله (٢٥٨/١) :
- وأنا المماثل للفضاء بأمره
في حسن أهيد كالسدى شفاف
- ١٣ - ومنها الابتداء بجملة تقريرية متبوعة بجملة تفسيرية مبدوءة بأداة الشرط « لو » ، من مثل قوله (٢٥٩/١) :
- إيضا أبا الأهار ليس ينافع
خوف الصفرق والحبيب مواف
لو كان يدفع بالمتوقع حادث
لرايت في نبيك العراف
- ١٤ - ومن هذه التراكيب ما سمي برد الأعجاز على الصدور ، من مثل قوله (٢٥٩/١) :
- قال الزمان لنا مقالة ناصح
والنصح يسيلك الزمان الجاني
حسب السعادة أن تزورك ساعة
لأن تحوط خطاك بالأبواب
- ١٥ - ومنها الجملة الدعائية المبدوءة بـ « لا يحذكن » في الرثاء (٢٦٤/١) :

- وسأحاول أن أقصر الحديث عن الأنماط التركيبية التي تتصل بالإيقاع أو بالصورة على أمثلة محدودة جداً ، تاركاً الحديث عنها في موضعها من هذا البحث ، تحنباً للتكرار والتداخل .
- وسأمثل لتأثير العقاد التركيب التراتبية ، متدرجاً زمنياً بتطوره الشعري ، محاولاً أن أستخرج مدى ارتباط هذا التأثير في هذا الجانب خاصة بالعامل الزمني .
- فئة صاغ عامة أخذت غطاءً خاصاً نوعياً تركيبياً لا يتفصل - كما أشرنا - عن الجانب البياني الإيقاعي ، من مثل :
- ١ - ابتداء الجملة باسم فعل الأمر « هيهات » ، التي تليها جملة مبدوءة بفعل منفى ، متلوكة بجملة فعلية مبدوءة بفعل أمر يقيد معنى بلاغياً ، كما في قوله م ٥٠/١ :
- هيهات لست يسال عنك ما نطق
فيك المحاسن فانتظر كيف تسليق
- ٢ - ابتداء البيت بالنداء الذي يليه الأمر ، ثم التأكيد أو التبرير ، كما في قوله (٥٠/١) :
- يا شاكياً وصبا أحاط بنفسه
أربع عليه ، لكل يوم كوكب
حمل فزادى ما يودك حله
إن لأجلد للهموم وأصلب
- ٣ - والجملة الشرطية المبدوءة بإما ، التي تقع في جوابها الفاء المقترنة بالفعل الماضي :
- إنما بكيت فليست أول شارق
يحمل العيون وقد حواه الخيهب
- ٤ - والجملة الدعائية المبدوءة بلا ، تتبعها جملة فعلية وصفية ، كقوله : (٥٧/١) :
- فلا سرحت تلك الظلول سوايحا
على الماء يحمو من جوانبها الضرا
- ٥ - والجملة الفعلية المبينة بالنفي « ما » ، يتلو الفعل أداة الاستثناء « إلا » ، وعطف جملة فعلية عليها مبدوءة بأداة النفي « لا » ، في نسق إيقاعي نمطي ، كقوله : (٥٦/١) :
- فما رصمت إلا إليك نجمة
ولا رصمت إلا إلى عرشك الشكرا
- ٦ - وابتداء الجملة بأداة الاستفهام « كيف » ، يتلوها المستفهم عنه مضافاً إلى كاف المخاطبة ، تتلوها جملة تقريرية تنفي حقيقة المستفهم عنه ، من مثل قوله : (٦٥/١) :
- كيف سلواك والفؤاد بما يد
ليه في فاجماته مفجوع
- ٧ - ومن صور التراكيب ما اصطلاح عليه البلاغيون بالتضمين في باب البليغ ، ويبدو في البيت التالي متصلاً بالأنماط المقترنة (٣٧) :
- (٦٥/١) :

ويبدو تأثر التراكيب التراثية من انسجامها مع الموسيقى أو الإيقاع الداخلي ، على نحو ما نرى في قوله (٧٤/١) :

يا أصلح الناس هلا كنت أكبرهم
روحاً فينفقا ، روح وجثمان

إذ يتبادر إلى الذاكرة قول المتنبي (٣٠١) : (ديوانه ٨٣/٤)

يا أعدل الناس إلا في عاكسي
فيك الخصم وأنت الخصم والحكم

وفي قوله ٨٢/١ :

ورأى وجه الرباء المقبل
ننحى خلفه وهو كظيم
مستدعياً الصيغة الموسيقية التركيبية لجزء من الآية ٥٨ سورة النحل
و ١٧ من الزخرف « ظل وجهه مسوداً وهو كظيم » .

وفي قوله ص ٢١٢/١ :

ويح إصري نصبت له
نفس نظن به الظنون

مستدعياً تركيب جزء من الآية ٦ سورة الفتح « وبلغت القلوب الحناجر وتظنون بالله الظنونا » .

وتتداعى مثل هذه التراكيب من الشعر الجاهل ، وخاصة القصائد التي اكتسبت شهرة وسيرورة ، من مثل قوله : (٢١٢/١)

يا مبدعاً للناس ديناً
مهلاً تخبرك اليقيناً

إذ استدعى البيت الثاني من معلقة عمرو بن كلثوم :

أبأ هند فلا تعجل علينا
وانظرنا تخبرك اليقيناً

وتتداعى التراكيب بتداعي المعاني ، من مثل قوله (٢٥٢/١) :

لما تمناها تمنى أن يرى
مصرراً وقد صدقت بها أحلامه

مذكراً بقول المتنبي :

تمنيتها لما تميت أن أرى
صديقاً فأعشى أو عدواً مداحياً

ومن مثل قوله (٩٣/١) :

ولما تقضى الليل إلا أقبله
وحان الشئلى جئت بالدمع باكياً

وقوله :

حرام على الخوم ، هل نام عاشق
جنى في سواد الليل تلك الأماني

ويظل التأثير الموسيقي مهماً في تأثر التراكيب ، فقد يؤدى التوافق في الوزن والقافية إلى توافق في بناء التراكيب لتوافر التقارب في الإيقاع ، على نحو ما نجد في قصيدته « شكير بين الطيبة والناس » ، التي

لا يسبغدنك الله عنا راحلاً

ذكره أثبت في الضمير وأعنى

١٦ - وثمة تراكيب تتعدد فيها الأساليب من الاستعانة إلى التمي
فالأمر بالتخير ، من مثل قوله :

أني لعنان ليس يملك نفسه
أمل سوى استغفانها وتشوق
أملك زمامك ثم أجمع بعد
ماشئت أو لمأنيذ فأنت موفقت

١٧ - وقد يضمن المقاد بعض التراكيب بتحويل سير ، من مثل قوله
في الشطر الأول من البيت التالي (٢٧٩/١) :

فأصبروا فالصبر مفتاح الفتي
واسمروا كيف غوى الشيطان فيها

١٨ - وقد يستخدم تركيباً مقلداً ، من مثل قوله « وقيت النار »
(٢٨١/١) :

أبأ الضاري وقيت العثار
وبلغت الحلد مولود القدم

١٩ - ويبدو صيغة المصدر المتصل بمفعوله الذي يأتي ضميراً متصلاً ،
من الصيغ التراثية ، على نحو قوله في « حيه » (٣٠٩/١) :

ولا كان حبى اليوم فحال حابر
بالصحب من حُبيبه وهو إزالى

٢٠ - وكذلك صيغة اسم الفاعل المتصل بمفعوله ، الذي يأتي ضميراً
متصلاً (٣١٤/١) :

والضاريسوها إذا ما ذل جانبها
حتى تميز ليمتزوا بمن ضربوا

وثمة تراكيب جرت مجرى المثل السائر أو القول المأثور (٢٨) ، من مثل
قوله (٧٠/١) :

ما في يدي منه لاهين ولا أثر
ول عليه مغاليق وأحيان

وقد ضمن الأمثال في شعره (٩١٦/٢) :

عطب ولكن ماله من غطبة
قطعت جهيزة قول كل عطب » .

أو ارتبطت بالتعبير القرأى ، من مثل قوله مفتحة بـ « ولا وريك »
(٧١/١) :

ولا وريك ما بالنفس مقتنع
أكان نجح لها أم كان حرمان

وهذا يستدعي تذكراً مستهل الآية الكريمة (٦٥ من سورة
النساء) : « فلا وريك لا يؤمنون حتى يحكموك فيها شجر بينهم » .

ومن مثل قوله في الشطر الثاني من هذا البيت (٧٥/١) :

لعمري كبا شامت الأقدار في دعة
لا يغير نكك بر الناس أو خائنوا

بن كلثوم . يقول العقاد (٢٨٩/١) :

لهوت بأسرنا وسخرت منا
سقى كنا لأمك مقنونيـنا
متأثراً بيت عمرو بن كلثوم :

فهدنا وتوهنا رويدا
سقى كنا لأمك مقنونيـنا

ويؤدى تماثل الوزن أحياناً إلى تماثل في التراكيب مع اختلاف يسير في الألفاظ ، من مثل قوله في قصيدة « أتأمل أيا الليل » (٣٠٥/١) :

نضيق به الوسائد والحشايا
وتلفظ المسالك والدروب
مستدعياً تركيب للتبى :

بذلت لها الطرف والحشايا
فماضتها وباتت في عظامي

ويؤدى التوافق في الوزن إلى التوافق في التركيب ، من مثل الاستهزام بآين ، مسبوقة بالأداة بل ، من مثل قوله (٦٠٨/٢) :

أين الفلافل ؟ بل أين الماعل ؟ بل

أين الزمانية القتالة الشؤر
مستدعياً قول أبي تمام (٣٣) :

أين الرواية بل أين التجسيم وما
صافوه من زخرف قبسها ومن كذب

وربما أدى تشابه اللفاظ إلى تشابه في التراكيب ، على نحو ما نرى في قوله : (٣٠٤/١) :

جفت مكرهات فلم تستمع
لشك من التناس أوشاكـر

متأثراً في الشطر الثاني بتركيب كل من البهاء وزهير وآين الغارض وآين الوردى والتهيمورية أيضاً (٣٤) .

وتنتثر التراكيب الجزئية في غير موضع من شعره من مثل :

هنيئاً لك الملك ٣٠٧/١ ، فإرحم الله الشباب ٣٠٧/١ ، وبأ
قاتل الله الهوى ما أمسه ٣٠٨/١ ، للعقل الأشب ٣١٣/١ ، والويل
والحرى ٣١٥/١ ، زيب المنون ٣١٦/١ ، الروح الأمين ٣٢١/١ ،
شط المزار ٣٤٣/١ ، حيون الرقبا ٣٥٦/١ ، فلا وزرا ٤٠٥/١ ،
تالط وطريف ٤٠٥/١ تروح وتغتدى ٣٧٠/١ ، راتبع معتد
٥٥٩/١ ، حين ندرى ولا ندرى ٣٩٣/١ ، لا يبقى ولا يذر ، لن
خاتوا ومن غدروا ٦٠٨/٢ ، كابرأ عن كابر ٧١٣/٢ وجبار حيد
وشيطان مرحد وجبل الورد ٨٩٦/٢ وصوت النعى ٨٣٧/٢ ومآة
الدمار ٨١٣/٢ ومنع الجوار ٨١٢/٢ ومآة الحمى ، و الله الملك
الأعيد ٨١٤/٢ وإذا الليل عسما ٩١٨/٢ والسبح الشداد
٧٠٥/٢ وغيرها . وتلفظ تعبيرات غلظية من مثل : الظى الغرير
٩٨/١ وصفاء الدمع ، ومآة المهل ١٠٥/١ ونجر الجباه ١١٤/١ وقُد
سمهرى ١١٩/١ ، وهول المحشر ١٢٠/١ والراكب المجلان
١٢٥/١ وغصنها الأملودا ١٣٣/١ وشمسة الأجل ١٣٧/١ وآنياب

ربما عارض بها البوصري والبارودى وشوقى وغيرهم (٣٦٧/١) :

أبنا السقواق ورب الطرس والقلم
ساذأ أفادك صلق العلم في الأمم

لم يعترفوك ولم تجهل لهم خلقاً
هذا نصيبك من دنياك فافتنم

إلى أن يقول ٢٦٩/١ :

حق الحرامات تزجها فنحسبها

من خلقه الله لا من خلقه الوهم

وقد يقود الاتفاق في الوزن بالذاكرة إلى تقارب الوصف والموصوف
الذين يعطيان كلٍّ موسيقياً متماثلاً ، على نحو ما نرى في « الصروب
التوالى » في البيت التالي (٣٠٣/١) من قصيدة « هيكل الكرنك » :

أيسن تخشى بك الصروب التوالى
ومضى حين منتهى كل حين

مذكراً بيت الجحترى في سنيته :

ذكرتنيهم الخطوب التوالى

ولقد تذكر الخطوب وتنتسى

وقد يؤدى التشابه في الوزن واللفاظ إلى تشابه في التراكيب ، على
نحو يؤدى إلى اختيار ألفاظ بأعياها ، فتنجده يتأثر في قصيدته « من
لبنان إلى مصر » (٣٥٩/١) قصيدة « وقعة عمورية » لأبي تمام ، من

مثل قوله :

كلأصا نازح في دار صاحبه

وداره في الهوى موصولة السبب

أسميت ضيفك في أرض درجت بها

طفلاً صغير الخطى مأمونة الحلب

وذلك أول نشوات الحياة بها

وكنت نشوة أم سيرة وأب

وبوسمنا أن نلاحظ للملاحظة ذاتها في قصيدته « يوم الظنون »
(٣٦٧/١) التي عارض فيها - على ما يبدو - النابغة الذبياني في

قصيدته (٣١) :

أمن آل مية راتبع أوصفتد

عججلان ذا زاد وغير مزود

يذيقول العقاد :

أورى وأظما ، عذبُ ماأنا شارب

في حالقى نقيع سم الأسود

ويبدو أن العقاد تأثر قصيدة البارودى التي عارض بها قصيدة النابغة
بشكل أوضح من القصيدة للمارضة ، ومطلع البارودى (٣٢) :

ظن الظنون لسبات غير موصد

حسيران يكتل مستشتر الشفرد

وعلى نحو ما نرى في قصيدة « الحقيقة » ، التي توافق معلقة عمرو

وقوله (ج ١ ص ٢٨) :

بك يا ابن عبد الله قامت سمعة
بالحق من ملك الهدي غرامه
بنيت على التوحيد وهي حقيقة
نادى بها سقراط والبلغاء

ويبدو أن المعاد تأثر البيت الأول في قوله ٢٢٤/١ :

جلال وجهك يا ابن (سقي) هبة

تمنوا لها الأماد ، فهي هيباء

وعمل هذا النحو نلاحظ أن تراكيب المعاد تأثرت التراث بمصادره المختلفة ، من شعر في مختلف العصور ، وأقوال مأثورة ، وأمثال سابقة ، ومن القرآن الكريم والحديث الشريف ، ومن تراث شعبي ، إلى الإحيائيين . وقد جاء هذا التأثر في صورة مباشرة أو في صورة غير مباشرة ، نجت عن صور التراكيب التي تنأفت مع هذين المتصرين ، إلى جانب التعبيرات التقليدية ذات الصور النحوية والبنائية الخاصة ، التي أشرنا إلى شذاج منها ، لصعوبة إحصائها إحصاء جامعاً مائماً ، وتتبع الصيغ اللغوية وحصر تراكيبها في مثل هذا البحث .

الصورة :

سنقتصر حديثنا على الصورة الجزئية التي تسهم في خلق البنية الخيالية الكلية في القصيدة . وإذا كان من الصعب الفصل بين عناصر العمل الفني فإننا لا نستطيع أن نتحدث عن عنصر معزول من العناصر الأخرى بحرية تامة ؛ إذ إن ما سر بنا من الفضاء وتراكيب ومعان تضمنت صوراً تراثية انسربت إلى بناء القصيدة في شعر المعاد . فالصورة لم تعد موضحة للألفاظ وشارحة لها - كما يقول رولاند بارت - ولكن الصورة الآن هي الألفاظ نفسها ، التي تبدو بنائياً عالية على الصورة^(٣٧) .

فلو نظرنا في أحد أبيات قصيدة « غرضة البحر » ، الذي اختارناه للدلالة على تأثر معاني المتقدمين لوجدنا أن هذا المعنى لا ينفصل عن الصورة . كما في قوله :

أسست أجدادك السفائن شرع

صور إليك من البحار روان

كالبجيت يجمع بعد تشيمنت النوى

شمل الأحياء فيه والإخوان

وإذا كنا لا نستطيع أن ندرس الصورة مستقلة عن بناء القصيدة الكل ، فإن بوسعنا أن نتصور كيف يلم الشاعر أجزاء صورته من خلال الذاكرة الشعرية وعناصر المعرفة والثقافة . . الخ ، حتى إن بعض الحسنيين من أمثال هوبز ودايدن يقرنون بين الخيال والذاكرة . فيقول هوبز : إن الخيال والذاكرة شيء واحد ، يختلفان في التسمية لاعتبارات مختلفة . ويتابعه دايدن فيقول : « قدرة الخيال لدى

أغوال ، والزمن الخالي ١٣٩/١ وما حلو التثني ١٧٣/١ ، ومسودة اللسم ، وهاتها صرماً ١٧٩/١ وسافغنم اللذات ١٩٩/١ . وظهر في شعر المعاد أثر التراكيب المتأخرة من مثل قوله (٤٤٤/١) :

فيا زمناً جاد لي متمماً
بالضن أو أضعف بالعباد

وقوله (٥١٤/١) :

هكذا وذلك كلاما
راض به لبي وبالس

وقوله (٥٥٦/٢) :

أكان في حفرة في الجلال
أم كان في عرض أو احتفال
ومن صور التراكيب المتأخرة الجمل الدعائية ، من مثل قوله (٦٣٨/٢)

عش يا موفى دائم النور
فيسق مقروناً بمد

وفي قوله (٦٤٠/٢) :

دم إسم العرب مثبلاً
بالمك في عز وأكبال

وفي قوله في ثمال بمد (٧٠١/٢) :

فاهناً بما بلغت من حببها
واغنم ولاها ثأنت الغاتم

ولعلنا نلاحظ تأثر المعاد التراث الشعبي من مثل تركيب « يا سامعي الصوت » (٢٤٢/١) :

كأنت كما حدثونا منظرأ عجبا
يا سامعي الصوت : أين اليوم ما زعموا

ومن يتأمل شعر المعاد يلاحظ أنه تأثر شعراء الإحياء . ومن الطرف أنه وهو الذي نقد شوبياً نقد لا ذماً - يتأثر صياغته وتراكيبه من خلال تأثره بروسيني فصاد له ، من مثل قوله (٢٢٥/١) :

يشدو بذكرك شيخها ورضيها
ويحبك البائات والوضعا

مشابهاً قول شوقي^(٣٨) :

ألفت إليك بنفها ونفها
وأنتك شقة حواها شين

علمت عليك حياها وحياها
ألمز من حياين شيء ينفق

وقوله (ج ١ ص ٣٧) :

صور البيان له إذا التفت اللفس
وتقدم البلغاء والفصحاء

الليل أرخص في السباه سدوله ورمى بأستار على الأطام

لقد وردت الصورة في هذه القصيدة حية وصفية ، في تسق يعبر عن تجربة ذاتية تأملية ؛ إذ بدأ العقاد القصيدة بحالة من الإضفاء تعين على التأمل والتشخيص ، بيد أن هذه الصورة جاءت في القسم الأخير من القصيدة ، الذي لا يكاد يتألف مع جوها العام ، أم بجاريها في عمق انغماسها ، فبدلت كأنها بعيدة عن إحساس الشاعر وسوقته النفسى ، بخلاف حالة امرئ القيس ، الذى اختزنت ذاكرة العقاد صورته المشهورة في معلقته :

ولليل كموج البحر أرخص سدوله على بأنواع المصوم ليجبتل

فقد مكته لفتهالم العميق القوى ، وخياله الخلاق ، من أن يوجد بين الحالة المائلة في الطبيعة وحالته النفسية ؛ إذ إن معج المعينين ، الفكرى والحسى - كما يقول أحد النقاد - هو أقوى عامل يمكن به ابتداء الصور المركزة^(٣٧) .

ففى حين اتسقت صورته مع الشعور الطاغى والحالة النفسية جاءت صورة العقاد جزئية مزولة أو غير متماسكة إلى حد ما ، لم تضيف الصور الأخرى التى تلتهج جديداً إلى المعنى ، بل أرفقته بإضافة لم تقن شيئاً ينسب الصورة ، ويطور التجربة ، ويعمق الانفعال .

ولا أود أن استقصى الصور التى تأثر فيها العقاد التراث . وحسى أن أشير إلى بعضها ليبيان سطوة هذا العصر في شعره . فمن ألوان هذه الصور ما دعى بالاستدلال المنطقي ؛ إذ يأتى بلغفية يستدل عليها منطقياً بصورة حسية ، من مثل قوله في قصيدة « أين السدمع ؟ » (٩٥/١) :

إنما الحزن ريشى ما استسقى البد مع وألوى الأحران حزن رضيع يحرق الجمر يسلم الحطب الجوز ل ويلى الحريق لادن مرمع

ومن صور التأثير المبالغة في تجاوز المؤلف ، على نحو ما نرى في قوله (٧٢/١) :

هيها لا تبعل الصهباء نشوبا ولو تناول منها البحر نشوان

ومن صورة هذا التأثير أن ينقل صورة تراثية يعطى معناها تشكيلاً جديداً ، من مثل قوله (١٩٥/١) :

حادثته والنفس شيفة للهبل من قسه وللمل

وقد يأتى بصورة محرفة قليلاً عن صورة معروفة ، من مثل قوله (٢٩٨٥/١) :

كم غلة قتلت شبلاً ويسعدنا عن مثلها خروف أكفاه لكفاه

الكاتب مثل كلب نشيط ، يلوح الأبعاد في حقل الذاكرة ، حتى يجد الموضع الذى كان في أثره . (٣٧)

فهذه الصورة تقوم على تشخيص السفن القادمة من موانئ مختلفة ، ومن بلاد متعددة ، شائعة إلى « الميناء » أو كعبة القصاد ، ليستعين في رسم صورته بصورة مقابلة ؛ صورة البيت الواحد الذى انطلق منه أبناؤه ليومد إليه الأشبات مجتمعين بعد طول تفرق وغربة . وقد استعان العقاد في رسم هذه الصورة بالذاكرة التى اختزنت صورة وردت في شعر التراث على نحو مختلف . يقول جنون ليل :

ولقد يسمع الله المستعنين بمسلما يظن أن كل الظن ألا تلاقيا

والذى يتأمل الصورتين يلاحظ أن ثمة اختلافاً بينهما ؛ فصورة المجنون تقوم على الموقف الذاتى الوجدانى الذى يعجزه الأمل في اللقاء بعد اليأس الذى لا أمل بعده ؛ وصورة العقاد تقوم على التأمل والتناسب ، مصطنعة ما يسيبه الياغيون « التشبيه التمثيل » ، فبدت أقل حرارة ، وأقرب إلى هدوء التأمل ، بل ربما إلى برودة المنطق . ثم انتقل العقاد في البيت الثالث مصوراً ضخمة هذه السفن من خلال ربطها بخيوط الذاكرة ، فهذا الجانب الثقافي معززاً للتأمل الحسى ، لهذا الانفعال أو ليجو الإيحاء ، فبدات الصورة منكته على بعدين يجتمعان فيها ؛ الخيال / الذاكرة ؛ إذ إن الخيال ما نلس صنوا للذاكرة ؛ فالذاكرة التى تقوم على استرجاع صور جاهزة يقوم الخيال أو القوة العقلية بتشكيلها ، غير الذاكرة التى تتحرك في كل اتجاه ، وتساعد في إنضاج التجربة .

فقد أشار الشاعر ريلكه Rilke إلى أن الأشعار ليست مشاهير ؛ إنها تجارب تقوم على ذكريات الإنسان التى ترصد تجاربه المختلفة . ومع هذا لا تكفى الذكريات ، فالإنسان ينسى هذه الذكريات عندما تكون كثيرة ، وهى المرء أن يملك الضير لاستعادتها . وعندما تتحول إلى دم في داخلنا ، لنرى ونشعر ، لا يمكن أن نميزها من أنفسنا - آنذاك فقط قد يحدث أنه في ساعة نادرة جداً تشرق الكلمة الأولى من القصيدة ، في وسطها وتنطلق منها (٣٨) .

والعقاد حين تستغف الذاكرة في تشكيل معانيه وصوره تأتى هذه الصور مؤلفة مع تجربته الشعرية ، غير معزولة عن طبيعته الخاصة ؛ فالعنان ، معنى المجنون ومعنى العقاد ، يلتقيان في الصورة العامة ، ويفترقان في تشكيل المعنى العام .

وقد عبر طه حسين عن شخصيته العقاد الشعرية حين قال : « إننى لا أقول لنفسى : قد قرأت هذا الكلام من قبل ، أو أين قرأت هذا ؟ أفى شعر البحرى أم عند أبى تمام ، أم سبق أبو نواس إلى مثل هذا الكلام ؟ كلا إنما تفرقون العقاد فتروونه وحده ؛ لأن العقاد ليس مقلداً ، ولا يستطيع أن يقلد ، ولو حاول التقليد لفقدت شخصيته . . . (٣٩) .

وعكنا أن نتابع هذه الملاحظة في قصيدة « موانئ الغروب على شاطئ بحر الروم » ؛ إذ يقول في أحد أبياتها (٥٨/١) :

ومن مثل قوله (٦٦١/٢) :

الحب أن أفرق • من غلّة
حبينا وقد أصرع ليث الشرى
متأثراً قول المتنبي المعروف :

لا تحقرن صغيراً في خاصمة
إن البعوضة تدمى مقلة الأسد
وقد يأتي بصورة من التراث تمثل معناها وصياغتها جيداً ، من مثل
قوله في قصيدة «الربيع» (١٩٦/١) :

قسم حزين الممر فاطرب وارثشف
من كؤوس الحب ما يهلو الحزن
أبصر الليل ولم يسبق سوى
صبيحة الليلك وينجذب الوسم

ومن صوره تلك التي تمنع في ملاحقة الحواس بعيدة عن نوازع
النفس وخيالاتها بما لا يتناسب مع مذهبه في الشعر ، لعله يتأثر بعض
الشعراء المتأخرين ، من مثل قوله (٣٣٠/١) :

وهزينة تلك النموع ليتها
يقنعو فطيرتها نظيم شليك
لملات ثم يلى باكرم - جوهر
من عطف قلبك لاض من عينيك
ومن مثل قوله (٣٣٤/١) :

وابل من قبل فطرها
من معاد الحب اختلاف غزار

وربما تتداهى صور الذاكرة لتتغنى المعنى الأصل ، حل نحو
ما نرى في مقطوعة «لست بلحم ودم» : إذ يقول (٤١) :

أنت وهم لم تزل في عاصري
لست يا صاح بلحم ودم

لعله استدعى الصورة من قصيدة يشار إلى بقى قولها :

خفسي يا عبد عني وأعلمي
أنتى يا صيد من لحم ودم
ويسر عملية الاستدعاء اتفاق الوزن والقافية ، وتقارب المزاج ،
من مثل قول المقاد (١١٢/١) :

حبينا منك أن نراك وإن كنت
ت ثقيل الجفون بالإفهام

متأثراً بشكل عام صورة ابن الرومي :

بل أرى صدقك الحديث وماذا
ك لبخل عليك بالإفهام

وقد أفاد في استدعاء صور من القرآن الكريم والأمثال والشعر
والخضاعة التراثية^(٤٢) . وليس بوسعنا أن نستقصى التشبيهات

والاستعارات الجزئية التراثية ، إذ لا يكاد يجدها حصر . وقد اهتم
بالصور الحسية ، فما يتصل بالثرية نرى مثلاً يلهم الدر المنقد
(الأسنان) ٥٩/١ ، «و تضاع طرته عن صبح غرته ٦٨/١ ،
و من التبع غيل عن نخيس عرمم ٨٨/١ ، «و شيا النحظ وقد
سمهري ١٩٨/١ ، «و كنت أنت شمس الضحى رونقاً ١٨٨/١ .
ومن الصور الحسية اللسبية ٨٩/١ «أم لؤلؤ رطب
توأمة - عريت عن الأصداف والقشر» . ومن الصور الحسية الذوقية
«أصيت أرشف شهيداً من مراشقه ٧٢/١ ، «و برد الشرب
النائع ٣٥٢/١ ، «و ثورك الشبم ٣٦١/١ ، «و ممسول
اللى ٤٢٧/١

ومن الصور الحركية ٨٩/١ :

تمتر من سكر وليس بها
إلا عصار الشيه من سكر

وكان فؤادى طائر . . تنزى ٩٢/١ ، «و عظرت يداك يا شيب
في مسودة اللهم ١٧٩/١ ، «و إذا الليل عصمنا ٨١٩/٢ ،
«و تأوه يفرى الضلوع ٢٠٨/١ ، «و وضعتوه على شفيها ٢٢٧/١ ،
«و الألسنة شبر ٣٢٧/١ ، «و ظلمة فونها ظلم ٣٦٥ ،
«و جردوا الأسياف من أعضادها ٦٠٤/٢ ، «و موار العجاجة ٨٨/١
«و تتردد صور حسيّة لها أبعاد معنوية ، من مثل الكنايات
وغيرها : «ليوث الشرى ٦١/١ ، «و شيا للنحظ وقد سمهري ،
«كأعب الظي» ، «جنان القور ١١٩/١ ، «و فينان المحاسن ١٩٣/١
و :

أم يسهم العين تكسرها
في حية القلب أيبا القتال

«و لأنت من الحسن والعبا عاقل ٢٩٠/١ ، «و تأوه يفرى
الضلوع ٢٠٨/١ ، «و المعقل الأشب ٢٣٨/١ ، «و آمن
الشرب ٢٤١/١ ، «و كمية الحين ٢٤٧/١ ، «و وهل تعلم
الطير ما نجمتى ٣٠٤/١ ، «و هجعت بساحتك المخطوب ٣٠/١
«و كجنت الليل ٣٠٩/١ ، «و الشوق يبلغ ما لا تبلغ
الجب ٣١١/١ ، وقوله التالي : ٣٥١/١

فلا تقطع الحبل الذى إن قطعت
مضى غير متوصل من الممر جانبته

«و مضاهيه ٧١١/٢ ، «و فؤله ٧١١/٢
«و جرى سراحنا ممعاً في حبة
«عزت على غير الطير الضامر

٧٢٤/١ «وحامه الضامر ٨١٣/١ ، «و متبع الجوار ٨١٢/١ ،
«و كمة الحمى» ، «و الملك الأصيد ٨١٤/١ ، «و على
هذا النحو نلاحظ أن الذاكرة الشعرية التراثية قد أسهمت في تشكيل
المعاني الجزئية والكلية في صور المقاد الجزئية والكلية . على أن هذه
الذاكرة لا تضطلع دوماً بدورها الإيجابي في خلق الصور وتشكيل
المعاني باختزال الأفكار في صور لتبدي جلور تلك الأفكار في

على الوزن والقافية دون الغرض ، على نحو ما برى في قصيدة العباد
« الحب الأول » م/٦٧ ، حيث يقول في تقديمها :
« كنا نقرأ ذات يوم أنا وصديقاى الشاعران البائغان المازن وعلى
شوقى قصيدة ابن الرومى السوية ، التى يمدح بها أبا الصقر ،
ومطلعا :

أجنت لك الورد أغصان وكشبان
فسيهن نوعان : تفاح ورمال
وفوق ذينك أصناف مهدلة
سود لمن من الظلالم ألوان

فلما فرغنا من تلاوتها ، وقضينا حق إطلائها ونقلها ، خطر لنا أن
يعارضها كل منا بقصيدة من بحرهما وقافيتها ، فنظم المازن قصيدته في
منجاة الهاجر ، ونظم شوقى قصيدة في هذا المعنى ، ونظمت أنا هذه
القصيدة فأملتني إلى روح ابن الرومى :

يسنيك يا زهر أطيار وأنسان
الطير ينشد والأنسان عيدان
طوباك لست بإنسان فتشبهنى ،
إن ظلمت وأنت اليوم ريدان

فالذى يتأمل القصيدتين يلحظ اختلاف الغرضين ؛ فابن الرومى
يمدح ، والمقدح يصف ويتغزل ويتأمل ، غير أن معارضته بصورة عامة
تبدو في اختيار الوزن والقافية ، دون أن يصرح بتعمده
للمعارضة^(٤٩) ، مثلا نرى في قصيدته « ليلة الأربعاء » (١١١/١)
التى مطلعها :

شف لطفاً عبا وراء السباه
نور يدر مفضى اللألاء

معارضا ابن الرومى في قصيدته المشهورة ، التى يعاتب بها أبا
القاسم التوزى الشطرنجى ويحده ، ومطلعا :^(٥٠)

يا أحمى أين عهد ذاك الإحصاء
أين ماكان بيننا من صفاء

وإذا تبينا معارضات العباد فزنا نلاحظ أنه تأثر موسيقيا التراث منذ
المصر الجاهل إلى عصر الإحصاء ، فثمة قصائد تميل إلى شكل
المعارضة في التزام الوزن والقافية ، دون حركة الروى . غير أن هذا
الاتفاق يؤدى إلى تأثر إيقاع بدرجة ما ، على نحو ما نلاحظ في
قصيدته « غواطر الأرق » (١٤٨/١) ، التى مطلعها :

يا ليل كوتك في السواظ لئتمد
إلا لى لمن غبار يرمد

إذ إن الألفاظ التى ترد في القوافي وفى أواخر الصدر تجعل تأثر
الإيقاع متوقفا ، بما يتبع تماثل الوزن والقافية من تسرب الألفاظ
والتركيب والصيغ النحوية والصرفية ، مثلا يتضح في قصيدة النابغة
التى مطلعها :

أمن آل مية راح أو مقيتد
عجلان ذا زاد وغير مزود

المشاعر^(٥١) ، والإحساسات ، وإنما تقوم أحيانا بدور سلبى ؛ لأن
الذاكرة لا تبدو حسنا للحياك أو مرادفا له ، وإنما تنقل الجاهز الذى لم
يتخلل في بوقفة التجربة الشعرية .

الإيقاع والوزن

إذا كان ممكنا الحديث عن أثر التراث في الموسيقى الخارجية (الوزن
والقافية) فإنه من الصعب بيان هذا الأثر في الإيقاع ، فغناء عنصر
الإيقاع ، ولا تباطئه الوثيق بالمعنى ، وبالإحساسات والمشاعر للتحفة
بهذا المعنى . فقد حاول ج . س . فريزر أن يقرب مفهوم الإيقاع من
خلال التصوير فقال : « عندما تنقف على شاطئ البحر تراقب
الأمواج تتكسر على الرمل لتعود من جديد ، ثمة تشابه أساسى في
حركة كل موجة ، لكن ليس من موجتين تتكسران في شكل متناظر
تماماً . هذا التشابه في اختلاف حركة الأمواج قد ندعوه بالإيقاع^(٥٢) .

يبد أننا سنحاول الاقتراب من الإيقاع بالحديث عن التماثل في
التركيب والصيغ النحوية والبائية ، ومن خلال الارتباط بالوزن
بشكل رئيسى ، دون التورط في الفصل بين الشكل الخارجى للقصيدة
(الوزن والقافية) والبنية الإيقاعية اللغوية ومكونات انسجامها
الداخل ، أو ما يسمى الموسيقى الداخلية .

ولصعوبة الحديث عن عناصر مستقلة مستحدت عن صور التأثير
الموسيقى بما لا يشكل عبئا على طبيعة صلة العباد بالتراث ؛ إذ إن
الفصل بين الإيقاع والوزن غير ممكن في الشعر . فالإيقاع يمتد -
كالوزن - على التكرار أو التوقع والنسيج الذى يتألف من التوقعات
والإشاعات أو غيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع هو
« الإيقاع^(٥٣) » . ثم إن ريتشاردز لم يقبل « تصور الوزن » على أنه
(التشابه فيها هو مختلف) ، وعلى أنه ضرب من المران الذهني يحاول
فيه الكلمات - تلك الأشياء التى تختلف فيها بينها اختلافًا هائلاً - أن
تسلك كما لو كانت جميعاً نفس الشيء ، مع السماح ببعض الحرية
والسلطنة عن القاعدة وعده تصورا بالبا ، ورأى أن الوزن
ليس في المنبه وإنما هو في الاستجابة التى تقوم بها ؛ فالوزن يضيف إلى
مختلف التوقعات التى يتألف منها الإيقاع نسقا ، أو غطاء زمنيًا معينًا .
ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطًا في شيء ما خارجنا ، وإنما
إلى كونه نحن قد شقق فيها نمط معين ، أو قد تسقا على نحو
خاص^(٥٤) . وقد رأى بعض النقاد أن الوزن في الشعر يكامل
الإيقاع في الموسيقى ، ولذلك من الأفضل أن يمثل في نمطية
موسيقية^(٥٥) . وهذا يتصل بقول بعضهم : « إن وقت اللغة
الشعرية وقت توقع ، فنحن نتوقع بصد وقت معين لإشارة
لإيقاعية^(٥٦) » ، لذا فإن حديثنا عن الإيقاع والوزن يشمل
الحديث عن موسيقيا القصيدة باعتبارها ومكوناتها المختلفة ، بدءاً من
اللفظة والتركيب ، وانتهاء بأشد العلاقات البائية غناء وتعقيدا .

لعل أوضح صور تأثير الوزن والإيقاع تبدو في « المعارضات »
بمفهومها الواسع ، التى تضم الوزن والقافية والغرض ، وربما تنحصر

تتمتع بعض التراكيب ، وتماثل القوافي ، من مثل الإثمد والمورد والأسود وغد .

يبد أن التأثر يبدو أوضح حين تتفق القصيدتان في الوزن والقافية وحرف الروي ، وفي الغرض أيضاً ، على نحو ما نرى في قصيدة العقاد « يوم الظنون » (٤٩٧/١) :

يوم المظنون صعدت فيك تجلدي
وحملت فيك الضمير مغلول اليد

إذ يقول النابغة :

ولسعد أصابت قبلة من حبها
عن ظهر مرئان بهم مصرد

ويقول العقاد :

حيران أنظر في السهـاء وفي الشرى
وأفوق طعم الموت غير مصرد

فيكثر التوافق في كلمات الغافية من مثل : اليد ، الأسود ، غد ، الصدى . وقد يقع التوافق في القصائد التي تلازم قافية قصيدة معينة ، مثل معلقة النابغة ، على نحو ما نجد في قصيدة العقاد « السلو » (٣٧٠/١) :

أذن المشقاء فماله لم يحمـد
ودنا الرجاء ، وما الرجاء بمسمل

أعدت أم شارفت غاية مقصدي ؟

يسرد الخليل اليوم وانطفأ الجوى
وسلا الفؤاد فلا لقاء ولا لوى

وتبدد الشملان أي تبدد

فقصيدة « في الحديقة » (٢٨٩/١) :

أطل على الحديقة مسهلاً
بأبجج من أزهارها جبيها

تمثال في وزنها وقافيتها وروياً معلقة عمرو بن كلثوم ، على نحو أتاح تأثر بعض التراكيب النحوية والموسيقية .

وإذا كانت المعارضات تظهر مدى تأثر العقاد بالتراث في عصوره المختلفة فإنها تصور مدى تأثر العقاد ببعض الشعراء لدواع فنية إبداعية أو شخصية ، فقصيدته « بين عهدين » (٦٠٧/٢) :

أحسنتم الصبر والمقبر لمن صبروا
نادى البشير لمقبري اليوم ، واتصروا

تمثال في وزنها وقافيتها قصيدة الأخطل المشهورة :

خف القطين فراحوا منك أو بكسروا
وغادهم نوى في صرلها يسر

وله شغف بمعارضة العباسيين من أمثال أبي نواس ؛ إذ يعارضه بقصيدته « الدنيا أليمة » (١٩٩/١) ، التي مطلعها :

أحبك حب الشمس فهي مضبئة
وأنت مضى بالجسمال منبر
أحبك حب الزهر فالزهر ناضر

وأنت كما شاء الشباب نصير
متأثراً واثية أبي نواس المشهورة ، التي مطلعها (٥١) :

أجلوة بيسينينا أبوك غيور
وميسور ما يرعى لنديك عسير

وقد تأثر في قصيدته في تأييد « محمد محمود باشا » (٨١٨/٢) ، التي مطلعها :

شهور توالث بعمدهن شهور
ودنيا بأحداث الزمان تدور

بعض الصيغ الموسيقية في هذه الرائية ، من مثل قوله :
خليلفته فيسا ارتضيتهم - مودة -

بكم ويكرى السابقين جدير
وتأثرت قصيدته « القدر يشكو » (٤٥٥/١) ، التي مطلعها :

صغير يطلب الكبرا
وشيوخ ود لو صغرا

موسيقى قصيدة أبي نواس التي مطلعها : (غنارات البارودي

٢١٠/٤)

أسا والله لا أشرا
حلفت به ولا بطرا

وتأثر بوضوح أبا تمام ؛ وقد نالت لديه قصيدته في فتح عمورية الشهيرة احتذاء بها ، خصوصاً في وزنها وقافيتها وإيقاعها مثلما نال معجمها وتراكيبها ، على نحو ما نرى في قصيدته « يوم المعاد » (٣١١/١) ، التي مطلعها :

الشوق يبلغ ما لا تبلغ النجيب
واليوم يشهد ما لا تشهد الحبيب

إذ بدأ التأثر الموسيقي في جوانب متعددة ، على الرغم من اختلاف حركة الروي ، ويبدو الإيقاع أوضح في قصيدته « من لبنان إلى مصر » (٣٥٩/١) ، التي تعارض « وقعة عمورية » وزناً وقافية وروياً (٣٨) .

وقد عارض في قصيدته « صوت ليلس - إلى الشبان » (٢٢٢/١) :

شبان مصر أسمعهم لناصح
منكم لئلا تشد بينكم أشعارى

قصيدة أبي تمام في قتل الإفرنجين (ديوانه ص ١٩٨)

الحق أبلج والسيوف عوار
فحذار من أسد الميرين حذار

من مثل :

و « طارق » فداعى المغل الأشب ، على العقول وما في صدقه
ريب ، ميان متدب منهم ومتسلب ، بحر تصحج الأروانى فيه

والخدا ، من الحياة مبعيض ويختضب ، في اجمع ما ليس يعنى
الجمل الحلب ، عن الحقيقة لا خوف ولا رعب ، لمصر مستعد منها
ومعترب جد كجد الحياة المر لا أم ، من الرجاء وإما الويل
والخرب ، فإنما أنت فيها قائله وأب ، (٥٢١)
من مثل :

وداره في الهوى موصولة السب ، طفلا صغير الخطى مأمونة
الذب ، وكنت شوة أم برة وأب ، ولا أرى غير قمر ثم منتقب ،
ولعل موسيقا المنتهى أشد تأثيراً مثلاً نرى في قصيدة العقاد
« اليقين » التي مطلعها : ٣٧٤/١

مضى الشك مدموما ، وما كان ماضياً
فليتك تحسى عن يقينك راضياً
وجعل عن التصديق أنك هاجر
وأنتك مهجور وألا تلاقيا

وقصيدته « العباة المنشورة » ١٩٧/١ التي مطلعها :
صباية قلبى أقبل الليل فاضياً
فهيب قد يغشى السرفات المغنايسا

وقصيدته « إلى المتحمع العربى بلندن » ٧٣٠/٢ :
دعوت إلى حق واسمعت داعياً
فحببت مدعواً ، وحببت داعياً
تأثراً قصيدة للنسب المشهورة ، التي مطلعها : (ديوانه ٤١٧/٤)

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً
وحسب المنيا أن يكن أمانيا

وتأثر في قصيدته « القريب البعيد » ١٩١/١ ، التي مطلعها :
بعيد مدنى منك القريب المؤمل
وأقرب منه النازح المتحمل

وزن قصيدة للنسب المشهورة :
على قدر أهل العزم تأتي العزائم
وتأتى على قدر الكرام المكارم
ويتيح له هذا الوزن أن يتأثر الصيغة الموسيقية التركيبية لصدور
البيت السابق في قوله :
لو كان للمضى شفيح من الضيق
ولكن على قدر الغرام التذلل

وأشبهت قصيدته « سؤال الكروان » ٤٧٥/١ ، التي مطلعها :
مدار السبى أوحى الجمال
هتافك في السجى يا ابن السيلاني
قصيدة للنسب وزناً وقافية وروياً في رثاء والده سيف الدولة ،
مطلعها : (ديوانه ١٤١/١)

بعد المشتريه والموالى
وتقتلنا المنون بلا قتال

وتأثرت قصيدته « اعتراف » ٣٥٤/١ ، التي مطلعها :
قل للمليحة ما
غضبنى تحرقنى الرقاد
وزن مقطوعة أب فراس المشهورة ، التي مطلعها :
(ديوانه ٢٣٥)

أبشقى لا تحزننى
كل الأثام إلى غيب
وتأثر قصيدته : في رثاء أخ « ١٦٦/١ » التي مطلعها :

يا راحلاً صدح الحمام شيا به
لعلت كيف تصدح الأكباد
وقصيدة الشريف الرضى في رثاء أب إسحاق الصائى الكاتب ،
وزناً وقافية وروياً وغرضاً ، ومطلعها (٥١١) :

أصلمت من حلوا على الأعداء
أرأيت كيف عبا ضياء السدائى
وعدا القصائد التي تعتمد فيها العقاد المعارضة ، يتأثر في قصيدته
« عهد الجهاد » ٧٩٦/٢ ، التي مطلعها :

جسدوا آل مصر عبيد الجهاد
بجهاد على المدى في ازدياد

قصيدة أبى العلاء « غير نجد في مدى واعتقادي » ، على نحو أناح له
تضمن بعض التراكيب والأشطر ، على نحو ما رأينا في حديثنا عن
التراكيب .

ويبدون العقاد تأثر في قصيدته « الشيب الباكر » ١٧٩/١ ، التي
مطلعها :

ما أقبل الليل حتى طرت به القسم
يا صبيح جمرت على الظلام في القسم
وفي قصيدته « شكير بين الطبيعة والناس » ٢٦٧/١ ، التي
مطلعها :

أيا الضواقي ورب الطرس والبقلم
ما أفتاك صدق المعلم في الاسم ؟

موسيقى بركة البوصيرى ونهج البردة لشوقي « إذا أتاح هذا التماثل
تشابها في التراكيب والمعجم الشعرى والصيغ الموسيقية .
وقد تأثر العقاد موسيقى الشاعرين عامة ، كما نرى في تأثره
المقطعات والبحور المجزوءة ، على نحو ما نجد في قصيدته
« الواسوس » ٥١٤/١ ، التي مطلعها :

أنا ساهر والليل داس
ويل المحب من الواسوس
... هذا وفك كلاما

راض به قلبى وبأسى
وقد جاءت هذه القصيدة على وزن قصيدة البهاء زهير « ريم
الكناس » وقافيتها وروياً (ص ١٣٧) ، التي مطلعها :

يا تديم الصبوات
أقبل الليل فهات
واقفل المم بكاس
سميت كاس الحياة
ونظم ومطرات « الرجز »^(٥٦) ، مشها موسيقى الطربيات كيا
« الثوب الأزرق » ٤٩٠/١ :

الأزرق الساحر بالصفاء
تجربة في البحر والسماء
جربها « مفعل » الأشياء

واحضل بالثنيات^(٥٧) ، عل نحو ما نرى في قصيدته « أنا
الأرض » ١٩٨٠/١ ، ومطلعها :

أسائل أمنا الأرضا
سؤال الطفل السلام
فتخبرن بما أفضى
إلى إدراكه علمي

و « هائج » المقاد ما يمكن أن يسمى « بالثلاث » . ولعله من
الفلة التي عالجتها هذا اللون . . . قصيدة فلسفية عنوانها « المعرى
وابنه »^(٥٨) . وانظر كذلك « في القمر » ٦٣١/١ .

ومن الأشكال التي جازها ما جرى عل النظم فيها أصحاب
المزدوجات ، عل نحو ما نلاحظ في قصيدته « عند حلاق »
١٦٠/١ ، عل نحو ما نجد في أرجوزة أبي العتاهية في الزهد .
ومطلع قصيدة المقاد :

ما باعنا تطفر كالغزال
ساحرة بالتحبه والجسمال
هيفاء من أوانس الأندلس
ذات جبين كالنهار الشمس

وأكثر من الرباعيات كثرة لافنة ، من مثل « دعابة »^(٥٩)
١٢١/١ ، التي بلغت عشرين رباعية ، ومطلعها :

تملج نسج الدجى لانتشر
ولاذ الظلام بأصل الشجر
فيا أنجما نلرات الفجر
أليكن جب لنا قد نغفر

كما نظم عل الخمسات^(٦٠) من مثل قصيدة « هجاء الدهر »
٥٣٩/١ ، التي مطلعها :

أبأسسم تمنى
لعمنت شر لمن
وإن هذاك أنقى
خذ الشناء منى

يا دهر وامضي عني
ونظم ما يمكن أن يسمى بالسباعيات^(٦١) .

خيل العذار عليه حارس
قمر نضى به الخناس
ولعل الذي ينظر في قصيدته « مهلا » ٣٧٣/١ ، التي مطلعها .

مهلا على الصبر مهلا
ماكان رزؤك مهلا
ماهكذا الحب يملو
أوهكذا الحس يسل

يلاحظ أنها تأثرت بموسيقى البارودي ، وخاصة في تراكيبها
ومعجمها ؛ فخالها في الوزن وتوافقها في القافية ، غير أن كليهما من
الأوزان المجزومة . ومطلعها^(٦٢) :

أبها المصروف مهلاً
لست لتتكريم أهلاً
كيف صادقت الأمانى
مل رأيت الصعب سهلاً

ويبدو أن المقاد تأثر في قصيدته « ذكرى الشهيد » ، التي رثى فيها
عمه فريد بك ٢٢٢/١ ، ومطلعها :

أطلفت وجدال ومثلك يطلن
لنلنفس نالماً والجوانح تحفق

قصيدة أحمد شوقي « كبرى الحوادث في وادى النيل » التي
مطلعها : (الشوايق ٦٥/٢)

من أى عهد في القرى تتدفق
وبى كيف في المدائن تنفق

إد فاد تماثل الوزن والقافية والروى في كل منها إلى التأثير بالصيغ
والتركيب والمعجم ، عل نحو ما نرى في تقارب الإيقاع في
المصبيتين . ولعل قصيدة « أمان » ٣٠٦/١ ، التي مطلعها :

أني طلعة ما حفظنا من ليلاتها
سوى نظرة لا ترموى غلوائى

تأثر قصيدة « لسان » لخليل مطران ، لتماثل قارئها عل
استلانه وزينها . والذي يتأمل معارضات المقاد للقصائد التراثية
التي عاوضها الإحيائيون من مثل البارودي والتميمورية وشوقي وحافظ
ومطران وغيرهم ، يلاحظ أن المقاد لم يعارض القدماء فحسب ، بل
عارض الإحيائيين أيضاً ، وأفاد من قصائدهم .

وأسم المقاد بالشكل المرسى للقصيدة ، مجازياً صور التراث
من جانب ، ومطوراً أشكالاً جديدة من جانب آخر ، اقتربت من
شكل الشعر الحر^(٦٣) .

ولعل من الملاحظات الأولية التي تجبه قارئه ديوانه شيوع
المقطوعات في شعره ، حتى إنها بلغت نصف مجموع قصائده^(٦٤) .
وظهر اهتمامه أيضاً بالأوزان المجزومة ، عل نحو ما نرى في مجزوماته
الراقصة « كاس عل ذكرى » ١٧٦/١ التي تذكر بشعر أبي نواس ،
ومطلعها :

واضحة على وروع العقاد بالخروج على المألوف في تشكيل قصيدته .
وثمة قصائد تشبه الخامسة ، لكنها أبهى إلى المنيات ، إذ تختلف فوق
الصور عن الأعجاز ، وتتفق قافية الشطر الخامس مع قوافي
الصور ، مثلما نرى في قصيدة « أغلى » ٥٩٢/٢ .

وقد تتفق قافية الشطر الخامس مع قوافي الصور ، مثلما نرى في
قصيدة « الوحيد الغريق » ٣٨٤/١ . وثمة قصائد تميل إلى تجريد في
الشكل ، يقوم على ابتداء الصدر بقافية تخالف المعجز ، وإلى أسفل
المعجز عجز يتفق مع قافية المعجز الأول ، ثم يأتي الشطر الأخير بمثابة
الصدر الذي يأتي « قفلاً » للوحدة الأولى ، التي تشبه « المنيات » ،
على نحو ما نرى قصيدة « بعد ستة » ٩٧٨/٢ ، التي مطلعها :

سنة صرت ولاكل السنين
بين صيف من هوانا وشتاء
وربيع كلها ظلم أقسام
والخصم والليل حيناً بعد حين

وهي تقع في ثلاث عشرة وحدة .

نموذجان تطبيقيان :

وحق تكتمل صورة تأثر العقاد شعر التراث لا بد من اختيار
قصيدتين تمثل إحداهما غلبة التراث في شعره ، وتمثل الأخرى تأثره
الحركة التجديدية الرومانسية . ولما كان التحليل الوافي يستغرق مساحة
واسعة فلا بد من التركيز على أهم الجوانب التي تشتمل عليها هاتان
القصيدتان ، مع إدراك قيمة الدراسة البنيائية الكلية التي نتحدث عن
الصور البنيائية اللغوية المختلفة في إطار النص الشامل ، دون الحديث
عن جزئيات لا ترسم صورة دقيقة لطبيعة البناء الشعري .

وسأختار قصيدة « تمثال رمسيس » ٢٢٣/١ من ديوانه التراثي
« وهج الظهيرة » ، وقصيدة « عرش العصفور » من ديوانه الأول من
« ١٢٩ » . وتمثل القصيدة الأولى غلبة الصور البنيائية التراثية وتمثل
الثانية الميل إلى التجديد .

١ - تمثال رمسيس :

- ١ -

ليست قصيدة « تمثال رمسيس » أفضل القصائد القليلة التي تمثل
أثر سطوة التراث في شعر العقاد . غير أنها من أجود القصائد التي تمثل
تأثر العقاد بالتراث من جانب ، وبالحركة الكلاسيكية الجديدة ، و حركة
الإحياء ، التي نقدها العقاد بضراوة ، من جانب آخر .

ولعل هذا ما يفرى بمحاولة تحليل هذه القصيدة ، وبيان الفرق بين
التنظير النقدي والتجربة الشعرية ، التي تتمحور عن صور شعرية
معينة .

لقد ظهر الاهتمام بالحديث عن آثار الفراعنة في قصائد
الإحيائيين ، من مثل إسماعيل صبري ومطران وغيرهما ، على أن
شوقي هو أبرز من جعل الحضارة الفرعونية موضوعاً أساسياً من

ولم يغف العقاد - كما رأينا - عند صور التشكيل الموسيقي في
التراث ، بل تعداها إلى إضافة ما يتناسب مع ما يرضى ذوقه وحاسته
الفنية . كما أنه لم يغف عند هذه الصور التي ذكرنا ، بل تعداها إلى تأثر
الموشحات والأدوار ، دون التقليد بالأشكال المروضة ، على نحو
ما نرى في قصيدة « نور » ٧٨٣/٢ ، التي تمثل موشحة تتألف من
مطلع ودور وقفل ، ثم يتكرر المطلع والدور والقفل . ونلاحظ أن
قافية الدور في كل منها تلتزم قافية الشطر الأول من المطلع على النحو
الآل :

أمنت أنك نور

والنور شتى المعالم
هنا ريباض وهو
هنا : ظبناه وحور
هنا هناك طيور
هناك ركب يسير

هناك ماء طهور

وكن الليل قاسم

فولاً من الظل جاسم

دنيا بغير معالم

وله موشحة « هتب واه » ٩٩٤/٢ من بحر المبحث ، يتألف دوره
من تسعة أشطر ، يؤول الأخير منها « لازمة » وقافية ملتزمة في الشطر
الثامن . أما أشطره الأخرى فينبى ستة منها على قواف متبادضة تلتزم
قافية السادس منها في الشطر السابع (٢٦) :

وقد جاء بما يشبه الموشحات ، غير أنه يقوم على شكل المنيات ،
دون تساوي بين الصور والأعجاز ، على نحو ما نرى في قصيدته « بعد
عام » ١٧٣/١ ، التي يقول في مطلعها :

كساد مخضى العام بما حلو التثني
أو كسولسى
ما اختربنا منك إلا بالتمنى
ليسسى إلا

مذ عرفناك عرفنا كل حسن
وعسبذاب

فب في القلب : فردوس لصيق

فسى التبراب

وثمة منيات تتلوها « قفلة » تتكرر في القصيدة كلها ، على نحو
ما نرى في قصيدة « كراه المنيات ليلة الأحد » ٥٧١/٢ . وتمثل قصيدة
« سلع الدكاكين » ٥٧٧/٢ إلى شكل الموشحة ، وهي تحمل دلالة

موضوعات شعره ، وكانت إحدى الدوائر الثلاث^(١٦) التي دارت عليها هذه الموضوعات .

إذا كان الاحتفال بالحضارة الفرعونية ليس مقصوراً على شاعر بعينه ، لانه يحتاج حقبة زمنية معينة ، أثرت كشوفها في مختلف المجالات ، فإتينا لننظر إلى قصيدة «تمثال رمسيس» من هذه الزاوية الضيقة ، و إنما سنحاول أن نجعل في وعينا شعر شوقي ونحن نعالج هذا النص من الداخل .

الحركة الأولى :

يبدأ العقاد بمقطع يتحدث فيه عن ماضى رمسيس فيضع الماضى في لحظة الحاضر ، ثم يعود في حركته إلى إيقاع الحاضر فيتحدث عما فعل الزمان برمسيس وبنجونه ، ليأمل ويتفلسف ، ويسقط العطفة على حاضر الأحياء .

الحركة الثانية :

ويطلق في هذه الحركة من تأمل خارجي لتمثال رمسيس ، قاد إلى تواصل بين الذات والموضوع ، وأدى إلى غيبة الحاضر في الماضى ، فتحدثت عن عظمة رمسيس « تاريخياً » في حقبة لم يعرف فيها موسى ولا المسيح عليها السلام . ثم اختتمها بمحضور الماضى في لحظة الحاضر ، في صورة تأمل وحكمة .

الحركة الثالثة :

وجاءت الحركة الثالثة امتداداً لغية الحاضر في الماضى ، فما حببها عن الحركة الثانية غير الخاتمة التأميلية ، فيعمل هذه الحركة استعادة حية للتاريخ ، من خلال صيغتين نحويين هما : الجملة الاسمية التي توحى بالحاضر الحى ، والجملة المبسوطة بالمضارع في الأغلب الأعم . واختتم هذه الحركة - كما ابتدأها - بغياب الحاضر في الماضى .

الحركة الرابعة :

ولعل الذى سوغ لهذه الحركة أن تستغل هو النظم الأول من البيت الأول :

وكان طيبة وأسياسكل حوفا
ملء النقصان أواميل شماء

فعد بالماضى (التاريخ) إلى الحاضر فلم يدع التاريخ في « وهم » أو حالته الانفعالية الأولى ، فاستخدم « كان » - أداة التشبيه - لترى بالفارق بين الحقيقة والخيال ، ليتطلق من الصورة الخيالية فيجعلها معبراً مرة أخرى إلى التاريخ - الماضى ، فيتحدث عن ماضى رمسيس في لحظة الحاضر : حبة الرعية ، النص الدائم ، شاعر رمسيس ، قصره ملجأ الضعفاء ، ونجش العظيمة ، الوفود العائدة . . . ولا يترك هذه الحركة تنتهي قبل أن يجيزنا بأن تخيله هذه اللحظة التاريخية : عودة للماضى إلى الحاضر أشبه بسنة الكرى التي ساعدت على تلفيق هذه الصورة ، ليسقط الماضى على الحاضر من خلال المقارنة . . .

ثم انتبهيته كأنما هى في الكرى
رؤيا يلقق نسجها الظلماء
فبكيت مصر وهمل يفيد إذا جرى
حكم القضاء على الديار بكاء

الحركة الخامسة :

وتقوم على العودة إلى الماضى في لحظة الحاضر ، إذ لم يعد من رمسيس غير هذا التمثال/الحجارة ، فراح يتأمل ويقارن ويخفى العبرة .

أما الحركة السادسة والأخيرة فتقوم على وعى الحاضر/لا وعيه في تمثيل رمسيس رمزاً لمجد/رفض الواقع والثورة عليه ، وفي إدراكه أنه تمثال من صخر أصم . وتنتهي الحركة لتنتهي بها القصيدة كلها ، في صورة تقريرية يختتمها بزرقة التوجع من حال شعبه الذى قد يصح بعد أن يمر زمن طويل

شعب يحلف النابون جواره
ولو أمهم حجر عليه عفاه
هل يسمون ؟ لقد كفاهم واعظاً
صخر أصم ودمية عرساه
إن لأحلمهم وى من جهلهم
داء يمون بمثله الأدواء
فلميلهم سوى السلام إذا صحوا
يوما وطال بجفنى الإضفاء

- ٢ -

أن التماثل في المعجم الشعرى لهذه القصيدة يدرك سطوة المعجم التراثى ، فالعقاد لا يضيّق على نفسه في الاستعمال ، فهو يفتح ديوان الشعر العربى ، بل يسطر أمامه معاجم اللغة ، فيختار الألفاظ دون مراعاة للتطور الزمنى في صوت ألفاظ وحياة ألفاظ . فهو يستخدم « الليوث » على سبيل المجاز ، وإن أعوزه استخدام « الغيار » أو « التراب الثائر » فلأنما يستخدم لفظة « جئير » ويستخدم « الجلائد ج جلمود » :

ففى الجشود لهم حبالك عشير
ساقى وأنت جلائد صماء
ويستخدم « يوف » و « النكباء » :
صيناء تطويها بجيشك غزايأ
في حيث توجف وعدما النكباء
ويستخدم « نجت »

ورأيت قصرك في الدائن يمتسى
فيه الضعيف ونجبت العظماء

منشئير الصحراء دار إقامه
إن السليوٲ بيارها الصحراء

وجاء البيت الأخير مقراً دون حاجة إلى صورة ومقر :
وتكنسفتك من الحلود مسانة

لا يئسببح فمارها الأحياء

ولم تستطع الفقرة الثانية من القصيدة أن تمنى بنائها الخيال ؛ إذ غلب الطابع التأمل العقلي عل مقدمة هذه الفقرة فعبّر عن الإثنية القائمة بين الذات/ الشاعر والموضوع/ تمثال رمسيس ؛ إذ جعل هيئة التمثال قادرة عل تحطيم « الأماد » فتصبح هباء ؛ ليتيح الشاعر لنفسه أن يتمل رمسيس إنساناً عظيماً يملء حيوية ونشاطاً ؛ فنزلو بينهاها الأصغر وتتطوى « الأنا » ؛ فلا يفرق بينها زمن ؛ ولا تحول بينها فجوة . ويرى الشاعر رمسيس بعد أن جلبه الماضي واتجابت الحجب الصفيقة ؛ فيتحدث عن الديار وعن ساكنيها القدماء ؛ ويتجمل أمام نظريه صورة رمسيس عل رأس جيوشه ؛ التي تغزو عبر سينه ؛ قبل ظهور موسى الكليم أو المسيح عليها السلام . غير أن هذه الصورة التي يهد لها الشاعر وساول أن يومهم بها ؛ مزتها البيت الأخير .

لقد مزق الحالة النفسية التي كادت تستريح إلى الاستغراق في الماضي ؛ واندفع بالصورة إلى فقرة مفاجئة ليقلب في قلب « الحاضر » ؛ ويتحدث عن آثار الجنود الذين عفت عليهم رباح سينه . .

وبعد هذه الفقرة المفاجئة يعود مرة أخرى لاتباع الحالة النفسية الأولى ؛ فيقلب القارئ في قلب « الماضي » بضمير مفاجئة أيضاً ؛ لتحلحل الجلو النفسى ؛ وتقطع خيوط الشعور ؛ فتتألف رسمها لصورة جيوشه الجواررة وهي في الشام وعمل القرات ؛ وتصف سفته تمخر الجحار فترسو حيث يشاء لها رمسيس ؛ وتصور خضوع البلاد لحكمه ؛ وديونة الملوك بطاعته ؛ إلى آخر ذلك من مظاهر الملك والعزة والنعيم . . .

ويظل بناء الصور يشكومن الاضطراب والقلق والتمزق والحركات الصاعدة الهابطة المفاجئة على نحو يكاد يسم الصورة بالثبات والجمود ؛ إذ تبدأ الفقرة الرابعة بعودة مفاجئة إلى « الحاضر » ؛ فلم يشأ أن يستمر في عرض الصورة ؛ بل مزق الجلو النفسى بالقفزة المفاجئة إلى الحاضر فقال : مستخدماً أداة التشبيه « كأن » للقيام بدور « التزيق » :

وكان طيبة والهياكل حولها

ملاء الفضاء أوامل شماء

فينسى اللحظة الأخيرة ليعود من خلال تداعي أنقى إلى « الماضي » ؛ فيرسم صوره « الملك » من جيوش متصصرة ؛ وشاعر للبلابل يندح ؛ وعطاه يمشعون ؛ وعفاة مجتدين ؛ ووفود عائلين ؛ وعبيد وإماء . . . وأنهما بالقفزة التقليلية التي يدرکہا هو ؛ فجاءت في صورة استفالة من الكرى ؛ نقلته من الماضي إلى الحاضر لنزوى وظيفة مقصودة هي تصوير انتقال الحالة من التفضي إلى التفضي . لقد أراد أن يتنقد الوضع الحاضر فأقام مقابلة حادة بين وضعين

ويستخدم « اليم » ؛ و « الطور » ؛ و « عفا » ؛ و « وطاء » ؛ و « جحافل » ؛ و « كتاب »

أرض لؤ أن السربح تمقل ماصفا

أئر بلجندك فوقها ووطاء

وقوله :

لك في الشام جحافل جرارة

وعلى الفرات كتاب شمراء

وعلى مئون اليم طود مابح

يسرسو بأمر الملك حيث تشاء

ولا أود الاسترسال في التدليل عل تأثير العقاد معجم الشعر التراثي ؛ فمعجم القصيدة ينبيء ؛ بوضوح عن هذا الاتجاه .

ولعل تأمل التراكيب الشعرية عل النحو الذي أشرنإ إليه فيها سبب يوحى بسطوة التراث في هذه القصيدة من مثل : جنود البسلاء ؛ ومراكب وضاء ؛ وتقدمت الأنباء ؛ الفتح المبين ؛ وهم طياء ؛ جلاد صباء ؛ لا يستريح ذمارها ؛ تمنوها الأماد ؛ موسى الكليم ؛ جحافل جرارة ؛ كتاب شمراء ؛ هصبه زهراء ؛ النيل يجرى ؛ يستطير جناتهم ؛ منحة غبراء ؛ يحمي الضيف ويثب المعطاء ؛ الورود العائلين ؛ أعبد وإماء ؛ التبر السيك ؛ يعررك إصاء ؛ قفاهم وأعظاً صخر أصم . . . إلى غير ذلك من التراكيب التي تحمل دلالات تراثية ؛ تفصح عن الشاعر في انتخاب معجمه وتعبيراته دون قيود تتصل بطور الدلالات في المجمعات الشعرية .

— ٣ —

وإذا تأملنا محاولة العقاد في التوصل بالصورة لتشكيل مضمون قصيدته و تمثال رمسيس ؛ فإننا نجده أغفل قيمة الصورة من حيث هي بناء خيالي نام وعند ومتكامل ؛ ومنحها وظيفة جزئية ثابتة جاسية ؛ تخلو من حيوية الإيحاء والظلال ؛ وتفقد المرونة ؛ وتستبدل بها الوضوح والصلابة ؛ فلا تشر بوظيفة الصورة في الشعر الدان في هذه القصيدة ؛ بل حل العكس تبو الصور بصرية جامدة وثابتة ومستقلة ؛ مثل :
مراكب وضاء ؛ وتقدمت الأنباء ؛ والجيش كالنعام ؛ كتابة عن كثرة العدد ؛ وربما تضمن البيت التالي :

ستهللين فداة أطفا شولهم

نيل أنوه وهم إليه فدا

صورة حسية ذات بعد رمزي ؛ فهي تقوم عل معنى أولى يوحى بظلاً حسي مادي ؛ ترويه مياه النيل ؛ وحل معنى ثانوي وهو طمؤهم المعنوي إلى مياه النيل ؛ كتابة عن حبه و إخلاصهم للنيل رمز الانتباه إلى أرض مصر . ويختم الفقرة الأولى/ الحركة الأولى بأبيات تقريرية ؛ تصف واقع الحال ؛ وتتضمن حكمة وتأسلاً . . . أسعفتها صورة تؤكّد المعنى وتشرحه وتوضحه وتقرره :

متناقضين . ويبدو أن الشاعر رأى أن هذا التمثال لا يستطيع أن يستقل بما استقل به رمسيس نفسه :

وشكست مواصلقة الزمان ولم يكن

يسمر لك أنت بموقف إصيهام

وتستمر ولادة الحاضر في سطوتها فتوجه الشاعر إلى « رمسيس » ، يقارن بين حالة الموان والجبل والعمود ، وماضى مصر في إيان حكم رمسيس ، معلناً جزءه من الواقع ، وروحيته في تفسيره وإن طال الزمان .

وعلى هذا النحو لم تستطع الصور أن تهبس ببناء حي متراپط ومتكامل ونام ، تتأزر جزئياته وتتألى لتبلغ غايتها ، وإنما بدت صوراً ترتد إلى الماضى ثم تغفر إلى الحاضر « لترتد مرة أخرى ، فتمزق الحالة النفسية ، وتقطع « الخيط » النسبى ، متكنة على التماسل والفلسف ، وبعى العبرة ، ثم التوجه المباشر إلى التقرير والوعظ ، ونفت الهم القيم في تقريرية إشارة .

— ٤ —

ولعل الموازنة بين طريقة « شوقي » في التصوير خاصة والإحيائيين عامة ، ووظيفة الصورة في هذه القصيدة ، تسمح لنا بأن نلاحظ أن « العقاد » لم يتعد كثيراً عن أسلوب الإحيائيين في التصوير وى بناء القصيدة عامة ، على الرغم من آرائه النقدية النظرية . ويبدو أن « العقاد » قد تأثر بالموسيقى الخارجية لبعض قصائد شوقي المميزة ذاتها الصوت ، مثلاً تأثر التركيب البلاغية والنوعية التى وردت فى هذه القصائد ، على نحو ما نجد في قصيدته الحمزية المسماة « الحمزية النبوية » في مدح الرسول عليه السلام ، التى مطلعها : ٣٤/١

ولسد الهدى فالكائنات ضياء

ولم الزمان تبسم وثناء

فالذى يقارن بين القصيدتين يجد توافقاً فى الموسيقى الخارجية (الوزن والغافية) قاد إلى توافق فى المعجم الشعرى أحياناً ، وفى التركيب أحياناً أخرى . والذى ينظر فى قصيدته « كبار الحوادث فى وادى النيل » ١٧/١ و « أيا النيل » ٢٤/٢ يلاحظ التوافق فى التركيب حياً ، والاتفاق حياً فى الفكرة العامة وبعض المعانى الجزئية ، وخاصة حين يتحدث عن « رمسيس نفسه » ، ونجد موازنة بين حالة المصيرين أيام رمسيس وحالتهم الحاضرة ... والذى يتأمل قصيدة العقاد « تمثال رمسيس » يهر أنه تأثر شعر شوقي فى مراحل الأولى ... على أن العقاد الذى لم يستطع أن يتمثل النظرية النقدية الرومانسية فى هذه القصيدة وربما فى كثير من شعره ، استطاع أن يعجم بناء قصيدته على تجربة شعرية مفردة ، تتصل بتمثال رمسيس الذى جعله بؤرة يلتقى عندها الماضى بالحاضر ، مع أنها لم تنتج فى إقامة بناء عفرى تام ومتراپط ، يركز على الاستماع للروحية ، التى تقوم على تجاوز الفصل بين الذات والموضوع لتتجيم بينها عطفاً أو تعاطفاً ، ولا نقول تمجيداً أو تشخيماً أو حلولاً^(١٧) .

وأما النموذج الثانى الذى اخترعته ليان صلة شعر العقاد بالتراث فهو قصيدة « عيش العصفور » ١٢٩/١ من ديوانه الأول « بقطة الصبح » . وهى من قصائد العقاد التى تأثر فيها الحركة الرومانسية الغربية ، التى التفت إلى الطبيعة ، وخلعت للمشاعر الإنسانية عليها . وقد عرف مشاهير الرومانتيين من أمثال شيللى ووردزورث وغيرها بقصائدهم الرومانسية التى تتنق بالأطيار . وقصيدة العقاد تتأثر هذا الاتجاه الرومانسى . ولما كانت قصيدة « عيش العصفور » تتأثر هذا الاتجاه فؤنا ستحاول أن نرى الجانب التراثى فى بناء هذه القصيدة ، لتبين إلى أى مدى يمكننا أن نرصد أثر التراث فى هذه القصيدة الأصيل إلى التجديد .

لقد قسم العقاد قصيدته « عيش العصفور » قسمين غير متكافئين ، وقف القسم الأول منها على طريقة العصفور فى عيشه ، واستمتعاه بالحيوة ، وخفته ومرحه ، ونشاطه وطبيعته وميزته ، فقد نجح الشاعر فى رصد خفته وحيوته وحركته السريعة الحافظة :

حط على الفصن وانحدر
أقل من لحظة البصر
سفرأ قط ما تواتر
مرفراً قط ما استغر
يلمس إيكاً يمسك إيك
كأنا يلمس الإبر
مطارأ لا إلى طريد
مسابق لا إلى وطر
كخفة الطفل لى صباه
لكها خفة العمر
وروه نفبة فأخرى
من عوف الطائر الصمر ؟
يقارب السحب ثم يوى
يجسر الروض بالطر
أصدق من سار فى سار
بين الحيا العذب والشجر
ويستحث الرياح ضرباً
بخالقيـه لتبسلر

ولا يقف عند تصوير هذه الحياة اللاهية المرحية ، وهذه الخفة والحيوة ، وإنما لا يواتيه طول النفس بالاسترسال فى تقديم هذه اللوحة التصويرية الحركية ، فيشعر أنه لا بد أن يهبط ذاته على الموضوع . ولا يأتى هذا الإضفاء من خلال الإحساس أو الشعور ، سواء أكان فى درجة العطف الأولى أم الحلول الأخيرة ، ولكن من خلال التأمل والفلسف وغلبة التفكير ، فقدم الحكم الأخلاقى فى « أصدق من سار فى سار » ولو من الناحية الشكلية ، وعاد لقدم العظة والحكمة البالغة فى الموازنة بين العصفور والرياح الحائلة ،

وتستمر القصيدة في الاتجاه من التصوير إلى التجريد ليخلص الشاعر من تصويره ما يلقى الصنفور من عنت الدهر وأخطاره دون أن يلجأ إلى حي أو سلاح ، مقابله بينه وبين الإنسان ، إلى الحكمة البالغة التي يجتزم بها قصيدته :

حبالل الدهر كائنات
من طار أو غاص أو خطر
من هاش يوماً أو بعض يوم
يعلم ما ضربة القدر
ليس هلى الحياة ذخراً
وحارس الدهر في خطر ؟

وعلى هذا النحو نلاحظ أن العقاد في هذه القصيدة التي نحا فيها منحى التجريد لم ينجح من الثرات ؛ إذ اختار موضوعاً من الموضوعات التي تستهوى الرومانسيين ، وأداره على حياة الفطرة والبراءة ، وأقامه على مقابلة مع حياة الإنسان للتمدن المتقدمة ، التي تحكمها القوانين والمواضعات والأنظمة الاجتماعية ، وميز حياة البراءة لدى « الصنفور » من حياة التصنع والمدنية .

وعلى الرغم من ذلك فقد غلبه التفكير العقلي ، وخضع لمنطق العظة والحكمة البالغة ، إلى تسليح التجربة الشعرية وإعاقه تموها بل إجهاضها . . إذ كان يوسع أن يقدم تجربته من خلال الإيماء والتصوير ، وأن يتدخل - إذا لم يجد بداً - بما لا يتركز للوحة ويقطع أوصال روايتها ويغيرها . . . حين صور خفة الصنفور ورشاقة حركاته لم يستطع أن يفرق بين براعة الصورة وطرافتها ، وجاليتها وإيجالها ، على نحو ما نرى في الصورة التي مرت بنا :

يلبس أيكاً بعبعد أيك
كأنك يلبس الإبر

فهى صورة الخفة والحوية والحركة السريعة الحافظة من الناحية الحسية الفيزيائية ، بيد أن ما ترحى به في النفس هى حالة الصنفور الذي تحزه الإبر وتدنيه ، فتؤدى إلى نقض ما يريد الشاعر . إن المقابلة بين الصور الجزئية المفردة والبناء الصورى الشامل تعطينا فكرة عن تأثر العقاد بالثرات التقليدى الذى اصطلاح عليه بمدرسة الإحياء . ولا يفتقد هذا التأثير عند التصوير وبناء القصيدة ، بل يتعد إلى معجمها اللفظي ، وإلى تراكيبها وصياغتها . ولعل التشبيهات والاستعارات والصور الجزئية والتراكيب والألفاظ شاهد صدق على ما نقول .

هـ ما أهول
وأضعف الماطل
الراكب الأشر

وتستمر هذه الحكيم في فلسفة الزمن من خلال الموضوع ، « عيش الصنفور » ، وعقد موازنة بين حياة الطير « المصافير » وحياة الإنسان التي أسندتها العلاقات المتقدمة ، والنظم الاجتماعية للصطننة :

طار وليدنا وطار شيخنا
بين البساتين والفرد
لا أعين الماء ناضبات
ولا خلا الروض من ثمر
أخبر بالفتح مكلفه
من سقى الحب أو بذر
سله من الجنند والزمر
سله من الملك والسرور
لم يأنه عشم بلاغ
ولا دليل ولا عسير

لقد قدم الشاعر لوحة وصفية لحياة الفطرة في الغابات بين الأشجار في الحقل ونحت الطور وعبر القضاة ووسط أهوال الرياح ، ولكن غلبة العقل الواسع كانت تبدو في الانتقاص على الإيجاء والشعور ، والتدخل المباشر بالتفكير أولاً ، ثم بالتحليل ثانياً ، وبالعظة المباشرة التي تلفت الانتباه بل تفرغ السمع ، فلم يكتب باليتين الأخيرين السابقين ، بل جاءت القولة الزاعقة :

هذا هو العيش فاضبطوه
عليه يا أيها البشر

ويختلف القسم الثانى عن القسم الأول في حجمه وفى تصويره ؛ إذ يميل منذ البداية إلى التقرير وبيان الحكمة ، فجاء نتيجة منطقية للقسم الأول من جهة ، وصورة مقابلة له من جهة أخرى ، بل صورة مقابلة لحياة الإنسان الذى يتوجه إليه الشاعر بالعظة وفصل الخطاب :

هذا هو العيش فاضبطوه

عليه واستخبروا الخير
فإن سألتم فسألوه
من صولة الصقر إن كسر
وحيلة الدبق في شره
وغيلة الحياة الذكر
هناك ينزرو له فؤاد
لا يجهل السريب والحذر
لم يخف من أعين الليالي
ولا توارى من الصفر

هوامش البحث :

- ١ - انظر الديوان ، شوقي في العراق (توطئة) ، ط ٣ ص ٢٠ - ٢١ مطبوعات دار الإيتب القاهرة د . ت
- ٢ - يسر لي كتابة هذا البحث الهادف الذي بنى عليه كتابي : « مدونة الإحياء والثرات » دار الأملس بيروت ١٩٨١
- ٣ - الديوان ص ٢٠ - ٢١
- ٤ - للصدر نفسه ص ٤٠
- ٥ - ديوان العقاد ص ٣٨٧ منشورات المكتبة المصرية ، بيروت - صيد د . ت
- ٦ - الغزالي (المقدمة) الطبعة الحادية عشرة مؤسسة نوزل ، بيروت ١٩٧٨
- ٧ - محمد مندور ، الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى) ص ٥١ - ٥٢ مكتبة نفخة مصر القاهرة د . ت
- ٨ - للعدد في دولويه الحشرة حوالي أربعين قصيدة في الرثاء ، وما يزيد على خمس عشرة قصيدة في الحياه
- ٩ - مجلة الهلال ، العدد الرابع ، ص ٧٢ - ٧٣ ، السنة الخامسة والخمسون ، إبريل ١٩٧٦ .
- ١٠ - المجلدات الشعر وأخبار شعرائها للتنقيط ، المكتبة التجارية - القاهرة ١٣٥٣ هـ ، ص ١٠٩
- ١١ - لآدمي العرب ، شرح وتحقيق محمد بدیع شرف ، ص ٥٩ دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٦١
- ١٢ - الأمل ، ج ٢ ص ٩٣ مصور من طيبة دار الكتب وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة د . ت
- ١٣ - ديوان ابن المعتز ، تحقيق أحمد راتب الفخاخ ، ص ٨٠ مكتبة دار المعروية ، القاهرة د . ت
- ١٤ - زهديات أبي نواس ، تحقيق د . علي الزبيدي ، ص ٩١ - القاهرة ١٩٥٩ .
- ١٥ - ديوان أبي العتاهية ، تحقيق د . شكري فيصل ، ص ٢٩ دار للنلاح ، دمشق د . ت
- ١٦ - غزرات البارودي ١/٨٨ ، مطبعة الجريدة ، مصر ١٣٢٧ هـ
- ١٧ - ديوان أبي فراس ، ص ٩ منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت د . ت
- ١٨ - غزرات البارودي ١/٣٣٦
- ١٩ - انظر مدرسة الإحياء والثرات ، انظر ص ٢١٧ وما بعدها .
- ٢٠ - ديوان البهاء زهير ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلاري ، ص ١٢٤ دار للمعارف ١٩٧٧ .
- ٢١ - البخلاء ، تحقيق طه الجابري ص ٩١ دار للمعارف بمصر ١٩٧١ .
- ٢٢ - Wimsatt and Brooks. Literary Criticism (A Short History) Vol ١ (Modern Criticism) p. 583.
- ٢٣ - Ibid p. 583.
- ٢٤ - Milroy James, The Language of Gerard Manley Hopkins, Published by Andere Deutsch, London, 1977.
- ٢٥ - حاولت أن أمثل للمعجم دون أن أتبع اللغة في مواضيع شوق ، واعتبرت أن أكثرها مرة واحدة ، فتمتة الألفاظ كثيرة ترد في غير موضع ، مثل أولفي ، نبحدا ١/٨٧ ، ١/٣٢٢ ، ١/٨٧ ، ١/٣٢٢ ، ١/٤١٨ ، والندى ١/٣٠١ وعثر ١/١٢٠ ، ١/٢٢٣ ، ١/٧١١ ، ١/٨٣٧ وكثير غير هذه الألفاظ
- ٢٦ - وثمة تقسيم يقوم في الجملة الاسمية ، من مثل قوله في الشطر الثاني من البيت الآن : ١/٧٤ :
أجرى مزاجهمم بالشك أسير
لألفن سعد والإلفن حجلان
- ٢٧ - ثمة صيغة أخرى للتفصيل بعده « بيان » ، من مثل قوله : ١/٣٣٥ :
إليك تساهي كل علم وسنطق
لسبلان منطق لسيلك وأصجم

٢٨ - ومما قوله ١/٤٠٨ :

شك الطريق قدما
والسود أمدى واحد
ويجد من ألتافا أيضاً ١/٨١٣ هـ العودة من مثلهما أحد هـ
٢٩ - وانظر ١/٨١٣ .
فزلزلت الأرض زلزالها
وما اضطربت في هاهما يد
وانظر ١/٢٥١ :

هذا هو الحب لن راحه
وليس بعد الحق إلا الضلال
وانظر ١/٢٥٩ .

هني هي الجنة قد أزلت
ليس هذا وضعها في الكتاب

وانظر ٢/٧٢٤

الصابر المزجي المحطوب لصبره
حفي بزلن ونسم أجر الصابر
٣٠ - انظر هذه الصيغة ١/٢٥٤ في البيت الذي يبدأ به « يا أنسه الحق » و ١/٢٧٠ في الصيغة التي تبدأ في الشطر الثاني به « يا أيلع الناس »
٣١ - ديوان الثانية الديواني ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، ص ٨٩ ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧
٣٢ - يقول البارودي مثلاً في ديوانه (ج ١ ص ١٩٧ دار للمعارف بمصر ١٩٧١)
٣٣ - ديوان أبي تمام ط ٣ ، ١/٤٧٤ دار للمعارف بمصر ١٩٧٦
٣٤ - انظر مدرسة الإحياء والثرات ص ٢٢٨ - ٢٢٩ وانظر : ديوان البهاء زهير ص ١٢٤ إذ يقول في قصيدته « عبري على السلوان نادر »
لشكو وأشكر
فأصبح لشاك منه شاك
٣٥ - الشفرات ج ٢ ص ٢٩ ، ٧٠ ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر د . ت

- ٣٦

Ronald Barthes. Image-Afuso-Text .
Essays Selected and Translated by Stephen Heath, Published by Fontana- Collins, Britain 1977.

٣٧ - ر . ل . برت : التصور والخيال (موسوعة المصطلح النقدي) ترجمة د . عبد الواحد أرلوة ص ١٨ دار الرشيد للنشر ببغداد ١٩٨٢ .
٣٨ - انظر سي دي أليس : الصورة الشعرية . ترجمة د . أحمد نصيف الجنان وزجليه ، ص ٩٨ دار الرشيد للنشر ببغداد ١٩٨٢ .
٣٩ - دكي محب عمود : مع الشعراء ، ص ٢٢ - ٢٣ ، دار الشروق ، بيروت القاهرة ١٩٧٨
٤٠ - انظر : سي - سي دي أليس : الصورة الشعرية ، ص ٤٨ .
٤١ - ديوان بطران يورد ج ١/٨٧٤ الشركة التونسية للنشر بتاريخ ١٩٧٧ .
٤٢ - انظر ١/٨٢ :

ومشى من جلب الحب أنسن
كشواظ الشار يرمى بالطرر

وانظر ١/١٥٨

وسا تری لو قد غدا موسرا
أفح من مافر في مسره

وانظر ٢/٨٠٩ :

وليه من لم يكن راحياً
واسمع من كان فيه صمم

بمنها فرق قطران وجيشان يدينا
وتصالحنا بحسبينا وعدنا فالتقينا
بعد عصر !
أي عصر ؟

والتي تسمى بحري ومر الحب في الأكوام يحري
ثم تألفنا تعالوا فاعيطوا أرض مصر
قصي الأمر كما شاء ، وعدنا فالتقينا
وانظر قصيدة « المصرف » ٥٧٠/٢ .

٥٨ - بلغ عدد المطبوعات قرابة أربعمائة وثلاث وثلاثين (٤٣٣) ، في حين بلغ
عدد القصائد قرابة ثمانمائة وأثنين وثمانين (٨٨٢) .

٥٩ - انظر كذلك مسطرة « سيان » ٧٤٨/٢ ، ومسطرة « سيان » أيضاً
٣٣٣/١ ، وأظهرها ودجلة إلى الخزان ، ١٢٥/١ التي بلغت تسعة ومائة
شطر ، و « طرفة الحلم » ٧٨٨/٢ .

٦٠ - ذكر د . صفاء خلوصي في كتابه : فن التطعيع الشعري والقالبية -
مشتورات مكتبة المنق ، بغداد ١٩٧٧ ، في ص ٢٩٠ أن العقاد يبدو من
المفرجين بهذا اللون من القالبية ، واستشهد بقصائده « يوم الذكر » بعد عام
و « و » ترجمة شيطان ، و بعد عام ، ويمكن أن نتابع هذه الملاحظة في
قصائد أخرى من مثل « سر النهر » ٨٠/١ و « فلسفة حياة » ٣٩٣/١
و « حيد ميلاد » ٤٤٣/١ و « مصرع البيت » ٥٨٢/٢ و « إطراد »
٥٩٢/٢ .

٦١ - فن التطعيع الشعري ص ٢٩٠ . وقد بلغت هذه القصيدة ست عشرة ثلاثية
٢١٦/١ .

٦٢ - انظر كذلك قصيدة « سُكْران » ٢٢٠/١ ، وقصيدة « ما أحب الكروان »
٤٣٦/١ ، و « أرحمهم ليلى » ٤٨٥/١ ، و « ساعي البريد » ٤٩٤/١ ،
التي تتألف من اثني عشرة رباعية .

٦٣ - وانظر « النبل الغاضب » ١/ ٥٠ ، و « شفاعة للغراب » ٤٨٢/١ ، و
« بعد صلاة الجمعة » ٥٦٦/١ ، و « نلير مقبول » ٦٨٧/٢ .

٦٤ - انظر قصيدة « ليلة البدر » ٤٣٩/١ ، التي جاءت في ست سباعيات -
وأنعم بالمقطم ٧٩٥/٢ ، التي جاءت في رباعيتين .

٦٥ - فن التطعيع الشعري والقالبية ص ٣١٨ .

٦٦ - مدونة الإحياء والزئات ص ٢٥٨ .

٦٧ - ٥ . نعيم الباق : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، ص
١٥٦ ، مشتورات اتحاد الكتاب ، دمشق ١٩٨٣ .

Patrick Grant: Images and Ideas in Literature of the English Renaissance,
ance, p. 196. The Macmillan Press LTD, London 1979. .

٤٤ - ج . س . فريزر : الوزن والقالبية والشعر البحر - ترجمة د . عبد الواحد
لؤلؤة ، ص ١١ ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٠ .

٤٥ - أ . إ . ويتشارلز : مبادئ النقد الأدبي - ترجمة د . مصطفى بدوي ،
ص ١٨٨ - ١٩٢ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة
والنشر ١٩٦١ .

٤٦ - المرجع نفسه ١٩٤ - ١٩٥ .

٤٧ - رينيه ويليك وأوسطن وارين : نظرية الأدب ترجمة عيسى الدين صبحي ص
٢١٦ المجلس الأعلى للثقافة والآداب والعلوم الاجتماعية دمشق د . م .

٤٨ - المرجع نفسه ص ٢١٨ .

٤٩ - صرح بتعمد المعارضة في قصيدة « سكوب لثوب » ٣٥٠/١ معارضاً لفتى
حل نحر ما مر بنا في الحديث عن للام والتركيب وعلى قصيدة « بين النصب
والراحة » ٧٣٣/٢ معارضاً أبا الملاء في « غير مجد في ملق ... » وعلى بعض
مقطعات أو أبيات قليلة مفردة .

٥٠ - من مثل « طارق » و « منتصب » ، يهر بتجع الأواني فيه والجلد ، من الحياة
لمعني وخضيب ، في أجمع ما ليس يعني الجسطل اللجب ، من الحليقة
لا خروف ولا رغب ، لمصر ميمند منها ومعتوب ، جد كجد الحيلة للمر
لا لعب ، من الرجاء وأما اللوك والحرب لئما أنت فيها لكاد وأب .

٥١ - من مثل :
وداره في الغرى موصولة السبب ، طفلاً صغيراً يحطى مأمونة اللعب ، وكنت
أما بره وأب ، ولا أرى غير إم كفر منتصب .

٥٢ - مختارات البارودي ٣٦٦/٢ .

٥٣ - ديوان الأخطل ، ط ٢ ج ١ تحقيق فخر الدين قباوة ، مشتورات دار الأفاق
الجديدة بيروت ١٩٧٩ .

٥٤ - ديوان أبي نواس تحقيق محمد خنيسي خلال ص ٣٢٧ دار صادر ، بيروت
د . م .

٥٥ - مدونة الإحياء والزئات ص ٤٣٧ .

٥٦ - انظر قصيدة « حلفا والفتيا » ٦٨٥/٢ التي يقول فيها :

التفتينا
والتفتينا !
هجا كيف صبحونا ذات يوم للفتينا

مفصول

طه حسين وعباس العقاد

موازنة لبعض مواقفهما النقدية

عطاء كفاى

مدخل:

•• مضت سنة الباحثين في تاريخ الثقافة العربية بوصفها بالقوة والانتشار تارة ، والضعف والانحسار تارة أخرى ، شأنها في ذلك شأن ثقافات الأمم الأخرى . ومما يسترعى الانتباه في أمر الثقافة العربية أنها طوال عمرها المديد قد حافظت على مقوماتها الأساسية ، ولم تتل صروف الدهر وعوايده من أصولها . وقد قبض الله لها - في عصرنا الحديث - من حُرُوف بها التعريف الصحيح ، وأبان خصائصها ، وأحاطها المكانة الجديرة بها في وعى وبصيرة وفهم ودراية .

ومن أبرز هؤلاء طه حسين وعباس العقاد اللذين قلما يدور مشهور ومشكور في حيواتنا الثقافية والفكرية والأدبية . ولاتفقوا في الرأي إن قلنا إنها مرجعان أساسيان لمن يريد التعرف على منجزات ثقافتنا العربية الحديثة ، ويود استشراف مستقبلها :

- لكلاهما وُلِدَ في سنة واحدة (١٩٨٩ م) يصيد مصر (طه حسين في المنيا وعباس العقاد في أسوان) . وكانت ولادتهما في عصر موج بالاضطراب ، ويمتلئ بالغضب بعد وقوع مصر تحت وطأة الاحتلال البريطاني .

- كلاهما كان قوى الإرادة ، شديد البأس حتى على نفسه ، بمتيد المطامع ، قوى المراس في التغلب على ما يحول دون بلوغ هدفه . وقد فجرت الأزمات التي مرت بكل منها طاقاته الإبداعية ، وشجعت فيها الفهم لأزيد من النتائج الفكرى والأدبى .

- لم يتصبر كل منهما على الإلادة من تبع الثقافة العربية وحدها ، بل حرص على التزود بالثقافة الغربية قديها وجديدها . وجعل كل منهما مهمته الأساسية وصل القراء بأديبهم العربى وأعلامه ، وتريفهم بالأدب الغربى وانجاساته . وتم لها ذلك بأسلوب بعيد عن التملق للقراء والعمل على استرضائهم ؛ فكلاهما عدّ نفسه رائداً فضحلت تيمة الريادة ومستوياتها .

- كلاهما كان معترفاً بالغة العربية ، لها عنده ذمة تُراعى وحرمه تُصان ، محافظاً على الفصحى ، حريصاً أشد الحرص على سلامتها ، عاملاً على تنميتها وتطويرها لمطالب الحياة المعاصرة ومنجزات العلم الحديث .

- كلاهما كان فعوراً بالثقافة العربية ، معنياً بالتوعية بالجداء بها ، حاثاً على الاهتمام بالأدب العربى القديم بوصفه قوام الثقافة العربية ، ومكوّن الشخصية المستقلة للأمة العربية .

- امتد نتاجها الفكرى والأدبى على مدى زمنى يربو على نصف قرن بهدف إرساء أسس النهضة الثقافية الحديثة على دعائم متينة .

- أعجب كل منهما بشخصيتين عظيمتين . فقد أعجب طه حسين بالشيخ سيد بن علي المرصفي وبأستاذ الجبل أحد لطفى السيد . وأعجب عباس العقاد بالشيخ محمد عيله وبالأخيم سعد زغلول .
- كان لكل منهما شاعره الذى يفضلها . فكان أبو العلاء المرمى الشاعر المقدم على من سواه من الشعراء لدى طه حسين ، « قدمته روايته (تمجيد ذكرى أبي العلاء ، ومع أبي العلاء في سجنه ، وصوت أبي العلاء) . وكان ابن الرومى الشاعر الأثير عند عباس العقاد ، وألف ليه أعظم كتيبه النقدية (ابن الرومى حياته من شعره) .
- كلاهما تظهر لديه الموهبة النقدية في التراسى التطبيقية أكثر من الجانب النظرى .
- كلاهما كان عضواً في جميع اللغة العربية ، ولماز كل منهما بجائزة الدولة التقديرية في الآداب .
- كلاهما اشترك في سمة الألق في الفكر النقدي ، والإفادة من القراءات المتنوعة ، وإن كانت الموسوعية تزداد دائرتها عند عباس العقاد لتشمل معارف متعددة .
- كلاهما شغى بالشعر والشعراء في المصوّر الأدبية المختلفة ، وإن كانت عناية طه حسين بالشعر الجاهلى والشعراء الجاهليين أكثر من عناية عباس العقاد بهم .
- كان الأثر الثقافى والأدبى الذى خلّفه كل منهما خيراً وأبقى مما عداهما من الآثار السياسية والحزبية .
- ونحاول في هذا البحث عقد موازنة لبعض مواقف طه حسين وعباس العقاد من الاتجاه النقدي في النقد الأدبى في مجالين :
- أولهما : الموقف النظرى ، بمرضى الأصول النظرية لكل منهما إزاء هذا الاتجاه .
- ثانيهما : الجوابب التطبيقية لكل منهما في نقد بعض الشعراء قدامى ومحدثين .

أولاً - الموقف النظرى

المجلد الحادى الذى تستعص على الفقه هى عنى الصورة الصالحة
لصير الأديب ،

طه حسين

— ٩ —

كما أنه « يؤثر أن يكون منبع الدراسة الأدبية جامعاً بين موضوعية العلم وفنائه الفن ، حتى يكون فيه لذة العقل ولذة الشعور ولذة اللوق جميعاً »^(١) .

وطبيخته النقدية تمتاز بالفوض الواسع الدقيق في قاع ما يريد أن يجله بلسات قادرة على رسم معالم الصورة لتوسى لنا بما يريدنا هو أن توسى ، لا ما تريد هى أن توسى به^(٢) .

وفى محاورتنا تبين الموقف النظرى له إزاء الاتجاه النقدي في النقد الأدبى^(٣) تبين لنا دعوته المبكرة إلى أهمية العناية بعلم النفس ، فهو في مقدمة كتابه (تمجيد ذكرى أبي العلاء) يذكر أن « الباحث عن تاريخ الآداب لا بد له من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات إذا أراد أن يتفهم الفهم لا ترك الكتاب أو الشاعر من الآثار »^(٤) .

ويقرر أنه في كتابه هذا « طبعى نفسى ، اعتمد فيه ما تتجى المباحث الطبيعية ومباحث علم النفس معاً »^(٥) . ثم يظهر علمه وقراءه عن طريقة قدامى النقد في فهمهم للشعر ، وإغفاله العناية

تصافرت عوامل عدة في التكوين الثقافى لطه حسين ، فهناك منبع الشيخ سيد المرصفى الذى ساعد في تكوين ملكته في الكتابة ، وتحسين فهمه لآثار العرب . وهناك منبع الجامعة المصرية المتبدد في استخراج نوع من العلم لم يكن له به عهد مع شدة الحاجة إليه ، وهو تاريخ الآداب تاريخاً يمكن من فهم الأمة العربية خاصة والأمم الإسلامية عامة فيها صحيحاً^(٦) . فضلاً عن التقاء طه حسين بالثقافة الغربية ومعاشية أصحابها في أثناء بعثته إلى فرنسا . ولم تكن هذه العوامل تؤزق نهارها لو لم تكن شخصية طه حسين مهيأة للإفادة منها لإفادة كاملة مشمرة . ولما لاحظته الباحث أن طه حسين — في فكره النقدي — قلما يعلن انتمائه للمدرسة بمعناها يؤثرها على غيرها من المدارس ، أو نظرية بذاتها يراها مقدمة على ما سواها ، وإنما هو يأخذ من المدارس والنظريات ما يراه خليفاً بما يتناوله من دراسة لشخصية ، أو تحليل لنص أدبى ، وتلوق جلالته ، أو يمين على جلاء ظاهرة فنية .

بشخصية الشاعر ، لأنه ، كانوا لا يستطيعون أن يصفوا أن لشعر الشاعر وحدة يجب أن تنس ، ويجب أن يتبين فيها . الناقد شخصية الشاعر وقوته ، وهم كانوا يجهلون أو يكادون يجهلون هذه الشخصية (١٧) .

وهو يوضح الخطوات المنهجية لدراسة النص الشعري ، وأولى هذه الخطوات في رايه أن تصل إلى شخصية الشاعر ففهمها ، وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت ، فتعرف كيف أحس ما أحس ، وكيف شعر بما شعر به ، ثم كيف وصف إحساسه ، وأهرب عن شعوره (١٨) .

وتتسع دائرة النقد الأدبي لديه لتشمل — إلى جانب المبدع — الناقد والمقلد ، فيشرح العلاقة بين هؤلاء الثلاثة من منظور نفسي واضح لاشائبة فيه : « فالناقد مرآة لقراءة كالأديب ، والقراء مرآة للناقد ، كما أنهم مرآة للأديب أيضا ، ولكن الناقد مرآة صالحة واضحة جلية كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلال . وهذه المرآة تمكس صورة الأديب نفسه كما تمكس صورة القارئ ، وكما تمكس صورة الناقد ؛ فالصفحة من النقد الخلق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه الشخصيات الثلاث : نفسية المثني المؤثر ، ونفسية القارئ الناقد ، ونفسية الناقد الذي يلهي بيهما بالعدل (١٩) » .

ويعد عرض هذه الآراء الواضحة من فكر طه حسين النقدي ، وما تحمله من أهمية الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده ، نجد نوعين آخرين له من الآراء النظرية .

أما الأول :

فيصل فيه إلى الأخذ بالاتجاه الاجتماعي ، مؤثراً إياه على الاتجاه النفسي ، وموضحاً أن « الفرد ظاهرة اجتماعية ؛ وإنه ليس من البحث القيم العلمي في شيء أن نجعل الفرد كل شيء ، ونحو الجماعة التي أنشأه وكونته عوا ، إنما السبيل أن نقدر الجماعة وأن نقدر الفرد ، وأن نجهد ما استطعت في تحديد الصلة بينهما ، ولئلا نعين ما لكلية من أثر في الأدب (٢٠) » .

ويصحب على بعض النقد دراسة الشعراء والأدباء والبحث عن أشخاصهم ، وأخلاق حامل البيئة التي نشأوا فيها ؛ « فالشاعر أو الكاتب لا يستمد أدبه من شخصه وحده ... وهو لم يأت من لا شيء ، وإنما جاء من أسرته أولاً ، ولم يكد يرى النور حتى تلقفته الحياة الاجتماعية وصورتها في صورته ، وصاغت على مثقالها ، وأعضمت مؤثراتها التي لا تحصى ؛ فمصدر الفردية فيه ضئيل لا يكاد يحس إلا أن يتنازل هذا الفرد ، وإحياؤه نفسه يرد في كثير من الأحيان إلى الحياة الاجتماعية التي أنشأته (٢١) » .

والنوع الثالث من الآراء يرفض فيه طه حسين الاتجاه النفسي في النقد الأدبي ، ويعد غير خلاق بالاعتداد عليه في الدراسات الأدبية . ويأخذ رفضه هذا صورا مختلفة ؛ ودرجات متفاوتة ، ويحاول جعله أن يسوق من الأدلة ما يؤيد رايه نظريا على الأقل (٢٢) ؛ فهو مثلا — يرى « أن شعر الشعراء لا يصور الشعراء تصويراً كاملاً صادقا فيمكننا من أن نأخذهم منه أخذاً مهما نبحث ، ومهما نجد في التحقيق (٢٣) » . ثم يجادل قاربه في محاولة لإقناعه

برايه فيقول له « لا تستطيع أن تزعم أنك قادر على أن تستخرج من كتبي كلها صورة صادقة في تطابق الأصل وتوافق ، وأنت كذلك عاجز عن أن تخرج من ديوان المثني صورة صادقة تلائم حياة المثني كما كانت في النصف الأول من القرن الرابع للهجرة ... وإنه لقد يكون من الخير أن نقصد ، وألا نتشدد في هذه النظرية التي يجيها المحدثون ويشغفون بها ، وهي أن الشعر مرآة الشاعر ، وأن الأدب مرآة الأديب . صفدي أني أصبحت لا أطمئن إلى هذه النظرية (٢٤) » .

ويعلل طه حسين إنكاره استخدام التحليل النفسي في دراسة قدامى الشعراء ، لأنه « لا يصلحون موضوعاً للتحليل النفسي إلا على نحو من التجزؤ لا يفي من العلم الصحيح شيئا (٢٥) » . كما يزعم أن التحليل النفسي لا يصلح علماً بعد (٢٦) ، مع أن التحليل النفسي قد تأملت نظريته ، وأضحي علماً يعطى بالقبول من علماء النفس أنفسهم ، واعتلمت عليه المدارس النفسية الأخرى .

ويدعو طه حسين إلى إتقان جهد النقد في الدراسة الفنية الأدبية للشعراء القدماء ، بدلا من إتفائه في تطبيق الاتجاه النفسي في دراسة الأدب (٢٧) . ودعوته هذه لا تتعارض مع أساسيات هذا الاتجاه ؛ فمن أساسياته مراعاة خطوتين يلتزم بها الناقد في الدراسة الأدبية : الأولى خطوة التفسير للنص مستندة بنتائج علم النفس ؛ والخطوة الثانية خطوة التقييم لجماليات النص ، وتبين خصائصه الفنية .

ويتبنى طه حسين في موقفه من الاتجاه النفسي في النقد إلى أن التفسير النفسي للشعراء من قبل علماء النفس لم يبق لنا منهم إلا فروعهم فيه كثير من الشطط ، وهو إلى الظن والفرس أقرب منه إلى اليقين والتحقيق (٢٨) .

يتبين لنا إذن أن طه حسين قد ذهب إلى أهمية الأخذ بالاتجاه النفسي في النقد ، ثم عاد لرفض الاعتداد عليه . وهو بذلك قد وضع نفسه في موقف يتسم بالتعارض على المستوى النظري . أما على المستوى التطبيقي فقد نحا نحو الاتجاه النفسي ، كما سيتضح في القسم الثاني من البحث .

ويعزو جابر عصفور هذا التباين في فكره النقدي إلى « الطبيعة التنويرية للمشروع الحضاري عند . وهي طبيعة تفتقر للموسوعية التي تصل صاحبها بكل نشاط ، وتقربه بكل اتجاه (٢٩) » . ثم يبرز في هذا السياق تنعري الانفتاح والتوفيق لديه بوصفها تعصيرا أساسيين في فكره النقدي (٣٠) .

— ٢ —

أما موقف العقاد النظري من الاتجاه النفسي في النقد الأدبي فواضح في اختياره هذا الاتجاه ، وتفضيله إياه على غيره من الاتجاهات الأخرى في دراسة الأدب ونقده ، سواء في تحديد المقاييس النقدية أو في الدراسة التطبيقية . ويظهر هذا في كتابته منذ بداياته الأولى ؛ فهو في أول كتاب له « خلاصة اليومية » في عام ١٩١١ يرى أن الشاعر ليس هو من يزن التفاضيل ، وليس هو بصاحب الكلام الضخم ، كلا ؛ « ليس ذلك بشاعر أكثر مما هو

وليس من حرفة نفس الأدب في حاجة إلى تعريفنا بعصره وراء هذا الغرض المطلوب ، ولا هو في حاجة إلى تعريفنا بالبوارج الفنية التي تميل به من أسلوب إلى أسلوب^(٢٤) .

ولا يفوت العقاد أن يناقش طه حسين - بطبيعة الحال - في موقفه من رفض التحليل النفسي في النقد الأدبي بوصفه عجلاً للأطباء دون الأدباء ، فيبين له العقاد أهمية التزود بالثقافة النفسية للأدب فيقول له : « ومشورتنا على الدكتور أن يقرأ كتب التحليل النفسي ، وأن يعيد قراءتها مرة بعد مرة ، ونحن على يقين أنه سيعمل بعد قراءتها عن ولاء في علاقة الأدب بهذا التحليل ... »

ولو أن الدكتور كلف نفسه مؤونة الاطلاع على الدراسات التي يتبرأ منها ، لعرف على الأقل أن أدواتها مسورة للأدب . وأنها غير محرمة عليه ، ولا هي مقصورة على الطبيب ، ولعرف كذلك أن الأدباء هم الخبراء الذين يرجع إليهم الأطباء كلما اتصل الأمر بالتصوير وتبديل معانيه ، أو بالحيل وتصور رموزه .

إلا أن الدكتور طه ، على الخصوص ، أقدر من غيره على العلم بهذه الحقيقة دون أن يوهل في دراسة النفسانيات ؛ لأنه يعلم من عمله في الجامعة ووزارة المعارف أن هذه الدراسة يتربها أساتذته أجيون ، ولا يشترط فيها علم الطب إلا أن يفتح المبادئ للعلاج . ولشأن أن الدكتور يسرع باسم العالم الفاضل الأستاذ محمد قنسي ، ويسمع أنه يستشار في مسائل الأمراض النفسية والجرائم التي تولد منها ، وليس الأستاذ قنسي طبيباً ، ولكنه من رجال القانون .

قد يستغنى الدكتور طه عن الإقبال في دراسة النفسانيات إذا كان قصارى الأمر أن يلم بأدواتها ويعلم أنها غير مختصة على الأدب^(٢٥) .

وفي تساؤل موجز وإجابة حاسمة يؤكد العقاد موقفه ، ويشير إلى موقف طه حسين من جدوى دراسة التحليل النفسي للنقاد الأدبي فيقول العقاد : « كل ما يعنيننا أن نقرر الرأي الحاسم في هذا الموضوع أ على يجب على النقاد الأدب دراسة التحليل النفسي ، أو عليه أن يترك ذلك للأطباء وأصحاب المعامل والمعيادات »

أما الدكتور طه حسين فيقول : إن هذه الدراسة غير واجبة ، وأما نحن فنقول : إنها واجبة^(٢٦) .

وإذا بحثنا في الأساس النظري لنقد الشعر عند العقاد وجدناه يستخدم مقياسين تقنينيين رئيسيين ، أولهما يقوم على أساس من مبدأ أن « الشعر تعبير عن نفس صاحبه » . وقد ظل العقاد معينا بهذا المقياس ، يدحله ويقدمه في صور شتى . والمقياس الثاني - وهو يرتبط بالمقياس الأول - هو « الصدق الشعوري لدى الشاعر » ، فصلة الشاعر مع ذاته هو الفيصل في قيمة شعره . وهو بهذا الصدق يجعل شعره يؤثر في متلقيه . وليس هناك - بطبيعة الحال - ارتباط بين الصدق الشعوري وصدق الواقع ؛ فلا يستلزم أن يعان الشاعر التجربة بنفسه ، بل يكفي أن يكون شعره بها قويا متوجها حتى يصورها شعره^(٢٧) .

كاتب أو خطيب . وليس الشاعر من يأخذ برائع المجازات ، ويميد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن ، جديد الحيل . إذا الشاعر من يشتر ويؤثر^(٢٨) .

وهو يفضل هذا التصور الجميل بعض التفصيل في مقدمته للجزء الثاني من ديوان عبد الرحمن شكري في عام ١٩١٣ فيرى أن « الشعر وحده كمثل يأن يمدى لنا الأشياء في الصورة التي ترضاهما خواطرنا ، وثأثس بها أرواحنا ، لأنه هو ناسج الصور ، وخالج الأجسام على المعاني النفسية ، وهو سلطان مترع في عرش النفس ، يخلق الحلال على كل ساحة تمثل بين يديه ، ويهض الطرف عن كل ما لا يجب النظر إليه ... وهو ، كيف كانت موضوعاته وأبوابه ، مظهر من مظاهر الشعور النفسي ، وإن تذهب حركته في النفس بغير أثر ظاهر في العالم الخارجي^(٢٩) .

وقد استمر العقاد على هذا الموقف في كتاباته إلى أن ترقق قلমে عن الكتابة بوفاته في الثاني عشر من شهر مارس ١٩٦٤ ؛ فهو في الوفيات - على سبيل المثال - يشرح وجهة نظره شرحا وإبانة فيقول : « إذا لم يكن بُد من تفصيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارس الجامعة فمدرسة النقد السيكولوجي أو النفسي أحسنها جميعا بالتفصيل في رأيي ، ولي ذولي مما ، لأنها المدرسة التي نستغنى بها عن غيرها ، ولا نغفد شيئا من جوهر الفن ، أو الفنان المثلوه .

إن المدرسة الاجتماعية تفسر لنا عوامل المصير في المجتمع الواحد ، ولكنها لا تفسر الفوارق بين مائة شاعر أو كاتب يمشون في مجتمع واحد ، ولي حبة واحدة .

والمدرسة الفنية أو الإبداعية تفسر لنا أسباب شيع اللوح المختار ، إثاراً لأسلوب من التعبير على أسلوب ، ولكنها تدرنا بالصانع والقدرة على الصنعة ولا تنفذ من وراء ذلك إلى الإنسان الذي يصنع ، والإنسان الذي يتلوه ذلك الفن من فنون الصنعة اللفظية أو المعنوية .

أما النقاد السيكولوجي فإنه يعمينا كل شيء إذا أعطانا بواحد النفس المؤثرة في شعر الشاعر ، وكتابة الكاتب ... ولابد أن نحيط هذه البواحد إجمالاً أو تفصيلاً بالمؤثرات التي جعلته من معيشة في مجتمعه وفي زمانه . وآية ذلك القدرة في يد النقاد السيكولوجي أن يفسر المصير كله بمقاييس النفسية حتى يمتد إلى وجوه المشابهة في الأفعال ، فيرجع بها إلى سبب واحد شامل لجميع المتاهج والأساليب والنواحي السيكولوجية ، وإن بدا عليها أنها تفرق بينها أبعد افتراق^(٣٠) .

وقد اختار العقاد في نقده الأدبي مدرسة التحليل النفسي^(٣١) من بين المدارس النفسية . ولم يكن إثاره هذه المدرسة مقصوداً على النقد الأدبي وحده ، بل رآها جديرة للتراجيم ونقد الدعوات الفكرية جماء ، فيقول في كتاباته الأخيرة إن لم يكن آخرها مدرسة التحليل النفسي هي أقرب المدارس إلى الرأي الذي ندين به في الأدب ، ونقد التراجيم ، ونقد الدعوات الفكرية جماء ، لأن العلم بنفس الأدب أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمفهوماته للنفس من أحوال عصره ، وأطوار الثقافة والفن فيه .

ثانياً - الجوانب التطبيقية في نقد بعض الشعراء

« الإحساس هو القلب المودع في عزلة النفس ، وهو الثروة الشعرية التي يخلص بها سرلة الكلام »

جاس العقاد

فتمثلتهم في ملاحع وجوههم وعادتهم ، وفي حركتهم وسكونهم ، واستعملت من ديوان شاعر كابن الرومي سرية حياته ، أو صورة حياته ، ولبت له في خيالي شكل لا يتغير ، ولا يزال يلوح لي على هيئة واحدة كلما طاف بي طيفه في مقامه^(٣٦) .

ويعرض على حسين - في تطبيقاته النقدية - على أن يبين لنا أن عنايته بالشعر أكثر من عنايته بالشعراء^(٣٧) . ومع ذلك لاحظ في نقده التطبيقي عنايته واضحة بالشعراء قد تفوق عنايته بالشعر ، ونجد اهتمامه بتصوير معالم الشخصية وبيان ملامحها النفسية ، كما يجري قلمه بتصويرات الاتجاه النفسي ومصطلحاته ؛ فهو في موازته بين الشعراء العباسيين والشعراء الأمويين يخاطب قارله : « يكفى أن تنظر إلى العصر الأموي والعصر العباسي من جهة ، وتنظر إلى نفسية الشعراء الأمويين ونفسية أبي نواس من جهة أخرى ، لتنتج بأن هذا الفرق لا ينبغي أن يكون قريباً ، بل ينبغي أن يكون واجبا عتوماً ... » أن تنظر بعد ذلك إلى أئمة الغزل من شعراء العصر الأموي وإلى نفسياتهم المختلفة^(٣٨) .

وكذلك الأمر في حديثه عن الغزل الأموي وما يتصف به « من صدق اللهجة وصفاء الطبع ، ومن التمثيل الصادق الصحيح لنفس الشاعر »^(٣٩) . ويقول عن أبي تمام : « وأي أفة نفسية دفعت أبا تمام إلى الانحراف عن صمود الشعر كما كان القدماء يقولون »^(٤٠) .

وهو في تقديمه لفصيدة المتنبي التي رأى بها جلته يقول : « اقرأ معي هذه الأبيات ، ولكن قراءة الحائلي الجميل الذي لا ير بالشعر مرراً . والذي لا يشغله الجمال الفني عن الناس نفس الشاعر ، وما يكن في ضميره من المواقف المكشوفة ، والأهواء المكتومة ، والخواطر التي لا يعرب عنها إلا بالإشارة والتلميح »^(٤١) .

وكأننا به يقوم بالنقد التطبيقي وهو متأثر باللمحة الآتية التي يتعامل فيها مع النص الأدبي ، فلا يربط بين حديثه عن هذا النص وما سبق أن قاله في مجال التأسيس النظري .

أما العقاد فلا يختلف كثيراً في مقاييسه النظرية النفسية عنه في تطبيقاته النقدية^(٤٢) - كما سيتضح لنا في الصفحات التالية .

وسنعرض في المجال التطبيقي لنقد كل من طه حسين والعقاد من الوجهة النفسية للمتنبي وأبي العلاء من الشعراء القدماء ، ولحافظ وشوقي من الشعراء الحديثين .

بعد أن وقفنا على الموقف النظري لكل من طه حسين والعقاد من الاتجاه النفسي في النقد الأدبي ، ننتقل معها إلى الجوانب التطبيقية في نقدهما للفن الشعري الذي حظي بعنايته البالغة .

وقبل أن نصحب الناقلين في رحلتنا التطبيقية يجسّن بنا أن نتعرف طريقتيها في التعامل مع النصوص الأدبية ، ونلم بطرف من مشاهيرها نحو من يكتيان عنهم .

طه حسين يدلنا على طريقتي في معاشته للنص وصحته ليدهه حتى يصل إلى مرحلة التفرغ للنص فيقول : « اقرأ الأدب بقلبي وفؤلي ، وبما أتبع لي من طبع يجب الجبال ويطحس إلى مثله العليا . والكاتب المجد حندي هو الذي لا أكاد أصحبه لحظات حتى ينسقي نفسي ، ويشغلي عن التفكير ، ويصرفني عن التحليل والتحليل والتأويل ، ويسير على سيطرة تامة يمكنه من أن يقول في ما يشاء دون أن أجد من نفسي القوة على أن أعارضه أو أقاومه ، أو أنكر عليه شيئاً عما يقول . حتى إذا فرغت من قراءة أثره الأدبي ، واضطرت بحكم هذا القرائح إلى أن أطارق الكاتب وأشغل حته وعن أثره وقتاً ما ، استطعت بعد ذلك أن أعود إلى الأثر الذي بقي في نفسي بعد القراءة ، فأفكر فيه ، وأضخمه للنقد أو التحليل والتحليل »^(٤٣) .

فهو إذن يفصح عن خطوتين قبل حكمه على النص الأدبي ، الأولى تلقيه للنص بقلبه وذوقه ، مصاحباً له مستمعاً به ، إلى أن يفرغ منه ؛ والثانية : العودة إلى النص بعقله ويكره . ثم يقدم إلينا نتاج هذه الرحلة مع النص نقداً يخرج فيه الماعلة والتلوق مع المعرفة والفهم .

أما العقاد صاحب المقل الواهي واللحنية الموسمية والمنطق القوي فقد ينفخه عنصر الملاحظة إلى أن يجزل القلم « من أسلوب الانتفاع إلى أسلوب التسمية والتحكم ، أو من أسلوب النقد إلى أسلوب التنديد والتفديد إذا ارتفعت نغمة المضي وارتفعت طبقة أئنه الآداء »^(٤٤) . وربما كتب حينها مغرورثان كما حدث له في كتاب (أبي الشهداء الحسين بن علي) ، أو كتب وفي نفسه مغالية عنيفة للبكاء ، كما حدث في وثائه ليلاني وسعد زغلول^(٤٥) .

وهو حين يكتب عن الشخصية التاريخية يمايشها فكراً وخيالاً ، ويطل مثلها كأنها تعيش معه . « ألفت بعض شخصيات التاريخ كأنني أمثلهم كل يوم ، وألفت بعض الأدباء في قراءة كلامهم ،

● المتنبي ●

- ١ -

وإذا انتقلنا مع طه حسين من عرض سيات شخصية المتنبي إلى بيان خصائص شعره - نجلده في عباراته توارثت بمعنى قصائد المتنبي لا يفتل الألفاظ النفسى ويذكره صراحة تحت مقولة (الطريقة النفسية) ، وإن كان يورد بعدها عبارة يربط أنفسه فيها وهي « إن صح هذا التعبير »^(١٧) ، فيقول : « قد يُشيل إلى أن توليت هذه القصائد إن لم يكن ممكنا كله ، فليس مستحيلا كله ، وإلى ذلك التوليت طريقان :

فأما الأولى فتصل بطمس الشاعر ؛ وأما الأخرى لتصل بطريق الشاعر حين اضطرابه في بلاد الشام . فأما الطريقة الأولى ، وهي الطريقة النفسية ، إذ صح هذا التعبير ، فإن أستطيعها من طبيعة الحياة العقلية والشعورية التي كان يحياها المتنبي »^(١٨) .

وهو في نقله التطبيقي لخصائص شعر المتنبي كثيرا ما ينحو نحو الألفاظ النفسى ، أو يمزج بين الألفاظ النفسى والفنى^(١٩) ، فمن نقله عن الوجهة النفسية تحليله للقصيدة أبى الطيب التي يمدح فيها أبا للتصريح شجاع بن محمد ابن أوس التي يقول المتنبي في مطلعها :

أرقّ حلى لوقي ومسلّ يبارق
وجسوى يرمى وغشيرة تفرّق

« نحن يبارز قصيدة لها خطرهما في تصوير نفس المتنبي حين كان يودع الصبا ويستقبل الشباب ، هي نفس حزينة ممزوجة ، لأن لها حماً بعيداً ، ولأنها قد أخلت تفكر في الناس وإلى نفسها ، وتستبسط من هذا التفكير أموراً لا تسر ولا ترضى »^(٢٠) . فعناية طه حسين هنا مصروقة لتصوير هذه النفس المرفهة الحسنة ، التي ودعت مرحلة واستقبلت أخرى وهي مهمومة بقضايا الحياة ومشكلات الأحياء .

ومن نقد طه حسين الذي يمزج فيه بين الألفاظ النفسى والفنى ما ذمب إليه من تربيته بجوء التعبير الفنى لدى الشاعر على تكوينه النفسى والشعورى ، فيرى أن للمتنبي - في مرحلة ملازمته لسيف الدولة - عيوبه العقلية والمنعوية التي لا تأتبه من تعمد التقليد ، وإنما تأتبه من تكوين نفسه وقوفه وطبعه ومزاجه الخاص . فقد أثير شعره وحسه على هذا النحو فادبر تميريه على هذا النحو نفسه أيضاً^(٢١) . يضاف إلى ذلك ما أبداه طه حسين في دراسته لمجىبة المتنبي - التي وصف فيها الحسى التي أصابت - من تفسير نفسى عزوج بالناصر الفنية ، وكيف أنه شارك الشاعر مشاعره وأحاسيسه ، وكيف أثرت هذه القصيدة على التلغين ، قدامى وعلمين على السواء . ويعزو طه حسين سر الإبداع الفنى في القصيدة إلى الحالة النفسية للشاعر التي ألهمته هذه البراعة الفنية فيقول : « قد أعجب القدماء بهذه القصيدة لأن الشاعر قد برع فيها حين أراد وصف الحسى ، وليس في هذا شك . ولكن حين أحب هذه القصيدة وأكثفها لا أكاد أحفل بهذه البراعة الفنية أو أتف عتدا ؛ لأن حزن هذا الشاعر العظيم قد تجاوز الفن وصار

أهتم طه حسين في كتابه (مع المتنبي) اهتماما واضحا بشخصية أبى الطيب قد يفوق اهتمامه بفنّه الشعري^(٢٢) . كما أفصح عن مشاعره غير الودودة نحو المتنبي في أكثر من موضع من كتابه ؛ فالمتنبي ليس « من أحب الشعراء إلى وأتوهم عندي ، ولعله بعيد كل البعد عن أن يبلغ من نقى منزلة الحب أو الإيتار ... وقد قلت في غير هذا الموضع إن لست من المعين للمتنبي ولا المشغولين بشخصه وفنّه »^(٢٣) . والمتنبي من وجهة نظر طه حسين « لم يكن حلو الروح ، ولا غفيف الظل ، ولا جذابا ، وإنما كان مرا غليظ اللون في أوقات الدهة والفراق »^(٢٤) .

ويشير إلى سمة من السمات النفسية للمتنبي وهي سمة الاعتداد بالنفس ، وكيف كانت رؤيته لنفسه ، ويفسر ذلك بأن المتنبي كان « مغرورا من غير شك ، وكان مسرفا في الغرور ، وكان مكبرا لنفسه كل الإكبار . ولكن الشر كل الشر أنه كان يظن من حين إلى حين أن الناس يرون فيه ما كان يرى في نفسه »^(٢٥) .

وبعض طه حسين في إلقاء الضوء على جوانب من شخصية المتنبي مرزا طموحه الذي لا يحد ، فيرى أن علته تكمن في قلبه الذي لا يطمئن إلى حال ، وإنما هو طامع أبدا ، واهب في التنوير ، قلق منها يستقر . ويستدل على تفسيره هذا بالأبيات التي يقول في بعضها :

وإلى الناس من يرضى بمسور عيشه
ومسركوبه رجلاه والشوب جلده
ولكن قلباً بين جنبين ماله
مضى ينتهي بي في مراد أحله^(٢٦)

ويلفتنا طه حسين إلى ظاهرة اضردت في حياة أبى الطيب ، وهي حرصه على العيش في ظل حام يحميه ويعطف عليه ، حتى يرى بفنّه ، كأنه التبت الطفيل لا يتم ولا يضر إلا في ظل الشجر الضخام المرتفعة في السماء^(٢٧) . وهو في ظل هذه الحياة من أمير أو سيد يتزل له عن نفسه ، وبضحي في سبيل ذلك بحريته واستقلاله^(٢٨) .

ولم يقتصر طه حسين - في عرضه لشخصية المتنبي - على الجانب الشعورى فحسب ، بل شمل الجانب اللا شعورى ؛ فهو في تصويره للحالة النفسية للمتنبي بعد خروجه من السجن بين أن هذه الحالة أبلغ الأحوال تأثيراً في نفس الشاعر وأشدّها إضغاجاً لهذه النفس ، وأنها تعلمها تنويع الألم ، وتبهيء الشاعر الحق لتنويع والشوق . ولكن هذه الحالة « تفعل هذا كله سرا ومن وراء حجاب ، تعمل في النفس الخفية أكثر مما تعمل في النفس الظاهرة »^(٢٩) .

أعظم منه ، وأبعد مدى ، وأنتقل إلى القلوب والنفوس . فإنا لا نرى شاعرا يصطنع الشعر ليصور ما يجد من لوحة وحسرة وبأس ، وإنما نرى اللوعة والحسرة والبأس تتخذ الشعر لسانا لتبلغ أسعائها وتنتهي إلى قلوبنا ^(٥٦) .

ثم يعقد طه حسين موازنة بين شخصية المتنبي الذي لا يأمن له ، ولا يستريح إليه ، وشخصية أبي العلاء الذي يؤثره بوجدته ويغضبه بإكباره . وتنتهي الموازنة - بطبيعة الحال - لصالح أبي العلاء ؛ فالمتنبي كان شاعرا كثيره من الشعراء ، ورجلا كثيره من الناس . لكنه رفع نفسه فوق قدرها ، وزعم ما ليس من أخلاقها ، وطمع فيها لا ينبغي لمثل أن يطمع فيه . ظن نفسه حرا ، ولم يكن إلا عبدا للئالي ؛ وظن نفسه أيا ولم يكن إلا ذليلا للسلطان . وأما أبو العلاء فقد صرف نفسه عن الدنيا وعن شهواتها ولذاتها ومتاعها العاجلة ، وأتذكر الملوك والأمراء ، وزهد في التزرب إليهم والدنو منهم ، وأراد لنفسه أن تكون نفس الرجل الحر الكريم ^(٥٧) .

- ٢ -

أما العقاد فلم يفرّد كتابا خاصا من المتنبي كما فعل طه حسين . وليس هذا معناه أنه لم يكن بأبي الطيب ، وإنما كانت هنيئته به موزعة في إصداراته الكثيرة .

فهو في كتابه (مطالعات في الكتب والحياة) الصادر في عام ١٩٢٤ يلمس ولوع المتنبي بالتصغير في شعره تصورا نفسيا مواءمًا من المتنبي كان مطربا على غرار رجال المطامع ولكن في داخل نفسه ، لا في مسلكه العمل ، فخرجت عظمتُه هذه في عالم الإبداع الشعري ولم تخرج إلى حيز الواقع ^(٥٨) ؛ فلمحور الرئيسي الذي دارت عليه شخصية المتنبي إذ هو (الشعور بالعظمة) . وقد فرغ العقاد على هذا المحور الرئيسي مظهرى المبالغة في التضخيم من جهة ، والولع بالتصغير من جهة أخرى ، تمويضا عن إخفاقه في تحقيق مقامته في عالم الواقع .

فالمتنبي يقول في وصف جيش :

حميس بشرق الأرض والغرب زحفُ
وإلى أُنْدُ الجوزاء منه زساقُ
ويقول في وصف أسد :
ولحمست صلي الأردن منه بليّة
تُعيدت بها هام الرلّاق تلولا
وَرَدَ إذا وَرَدَ البحيرة شربا
ورد الفرات زليمة والنسيلا

فهو في وصفه للجيش وللأسد لديه رغبة ملحة في المبالغة في التضخيم . والعقاد في إبراده هذا الجانب في نقده يتفق مع طه حسين الذي يرى أن المبالغة إحدى خصصتين تملآن القوام الفني لشعر المتنبي ^(٥٩) .

أما المظهر الآخر وهو الولع بالتصغير فيقول عنه العقاد و«عكس هذه الصورة [صورة المبالغة في التضخيم] بعد هذا ، أو القلب المجهر المكبر والنظر في الناحية الأخرى ، ماذا ترى ؟ ترى صورة مصغرة خشيّة لا تدرى كيف يبلغ في تصويرها ومهيون شأها ، ترى شعور التضخيم قد انقلب إلى شعور بالانكاف والاشمئزاز » ^(٦٠) .

فعادة المبالغة في التضخيم إذن موصولة لدى المتنبي بعادة المبالغة في التصغير . وهو - في منظور العقاد - أكثر ما يكون « مصغرا » حين يججو مقيظا محققا ، أو يستخف متعاليا محققا ، كما يقول في كافور :

أولى الشكائم « كوسفير » بمعدلة
في كل لؤم وبعض الخدر تفتيد

وحين يقول في الشعراء الذين يغسون عليه منزلة الشعرية :

ألى كل يوم تحت ضيبي « شوسير »
ضعيف بقاوي قصير بطاول ^(٦١) .

وبذلك ألقى العقاد الضوء على جانب نفسي مهم في شخصية المتنبي هو : الشعور بالعظمة ، وأفصح عن حدود هذا الشعور لديه في مجال الفن والإبداع دون مجال العمل والإنجاز .

وكما عقد طه حسين موازنة بين المتنبي وأبي العلاء عقد العقاد موازنة بين الشاعرين تقوم على أساس من التفسير النفسي الموضوعي لشخصيتيهما ، مميزة أهم السيات النفسية التي اشترك فيها الشاعران ، وهي سمة الصديق الشعوري ، وسمة التشاؤم ، مع بيان بواعث هذا التشاؤم وأسبابه عند كل من الشاعرين . وترتكز هذه الموازنة على نظرة كل من المتنبي وأبي العلاء للحياة والأحياء ؛ فيقول العقاد : « المتنبي متشاؤم ، والمرعى متشاؤم ، ولكن الفرق بين الملهيين في التشاؤم كالفرد بين شخص المتنبي وشخص المرعى في المزاج والحالقة والمطلب . وهو دليل على صديق الشخصية الشعرية عند كل من الشاعرين الكبيرين .

المرعى متشاؤم ؛ لأنه حكيم يتدبر أحوال الخلق ، ويرى لما هم فيه من الجهالة والشقاء تغير مارب يريده إلا التأمل والحكمة . والمتنبي متشاؤم لأنه صاحب رجاء خاب في الناس على غير انتظار ، ولو لم يجب هذا الرجاء لما كان من المتشاؤمين .

والمرعى ينظر إلى الناس في جميع الأزمان والأجيال ؛ لأنه يطلب المعرفة والمعلم بالنفس الإنسانية ؛ والمتنبي ينظر إلى الناس في عصره ، ولا يحكم الحكم على الناس جميعا إلا لما أصابه من زمانه وأهل زمانه . وذلك هو الفرق بين من يدرس الإنسان لتحقيق بحث [المرعى] ومن يدرس الإنسان لتحقيق أمل [المتنبي] ، أو ذلك هو الفرق بين الحكيمين المتشاؤمين ^(٦٢) .

ونتقل إلى موازنة أخرى بين كل من طه حسين والعقاد في بعض نتائج المتنبي الشعري في صباه ؛ فهو يقول :

شاعدا من كلمة (المودة) ومشتقاتها في شعر المتنبي ، لكي يدل على أن هذه الكلمة دلالة خاصة لديه . وعزج العقاد بين إحساس المتنبي بكلمة « المودة » والرؤية النفسية للنقاد ، وكيف أن تكرار هذه الكلمة جدير بالتسجيل ؛ لأنه ذو دلالة نفسية فوق دلالة اللغوية ؛ فهو يدل على اختصار الشاعر طول حياته إلى الود والأوداء حتى قنع بالترفيف والطلاء ، كما قال :

كفى بك ذلك أن ترى الموت شافيا
وحسبُ للسانها أن يَكُنْ أمانيها
تسببها لما تمسبت أن ترى
صديقا فأحيا ، أو عدوا مدابجيا^(١٠) .

ويتصل مع العقاد إلى آخر مكتبته عن المتنبي ، وكان في عام ١٩٦٣ (قبل وفاة العقاد بعام) فتجده معينا بتوضيح ثروة المثل السائر في ديوان أبي الطيب ، وصلى دلالته على تحارب الحياة ، وإفادة المتلقين منها ، موزانا بين هذه الثروة التي قدمها المتنبي للأدب العربي ومنظوم شكسبير ومشثوره في الأدب الإنجليزي ، مفرقا بين شعر الحكمة وشعر التفكير المجرد من البواعث النفسية ؛ لأن كلمة الحكمة تلخص بعض نقاد الأدب فيحبسونها ضيقا من حكمة التعلل للمحس الذي يشبه المعادلات الرياضية ، وهي في الواقع محتوية من بواعث النفس وشرايف العاطفة ألوانا لا يمتصها شعر الغزل ولا شعر الحساسية ؛ لأنها خلاصة غير الشاعر في حياته بما وسعت من أمل وعاس ، ومن فرح وحزن ، ومن خلاف وولاق . ورضا وتنقي الشعر عن الحيرة التي قدمها الشاعر هو رضا الارتياح لما ولاق شعوره ، ولما تسر له من خواصه ، وبسط له من مغلفاته وأسواره . ويتصل العقاد إلى التقرير بأن هذه هي مزية الطبع الصافي والحكمة الحيوية التي استاز بها أبو الطيب ليجعله بشق شاعر العربية ، ولسان صبرتها ، وترجمان بلافتها^(١١) .

ويتضح لنا في نهاية الحديث عن الموازنة بين موقفين طه حسين والعقاد إزاء المتنبي أن رؤية العقاد لشخصية المتنبي كانت رؤية موضوعية تختلف عن الرؤية الذاتية غير الودود التي وجعلناها لدى طه حسين . أما الرؤية الفنية من كليهما لشعره فهي في مجملها تتفق على تفوق أبي الطيب الشعري وتبوه .

بأب من وِدْقُهُ فافتقنا
وقضى الله بحد ذلك اجتعا
فافتقنا حولاً فلما التقينا
كان تسليمه عني ودعا

ويرى طه حسين أن البيتين بصوران الصنعة والجهد والتكلف ، من صبي يريد أن يصنع الشعر ، ويعس في نفسه الرغبة في ذلك ، فيعتمد إليه ولكنه لا يحسن التصرف . وأكثر الظن - في رأي طه حسين - أن الفكرة التي حملت الصبي على أن ينظم هذين البيتين هي هذه التي توجد في الشطر الأخير من البيت الثاني وهي :

كان تسليمه عني ودعا

فقد أعجب الفتى بهذا المعنى ، فلأراد أن ينظمه وأن يصل إليه ، فتكلف لذلك بيتا ونصف بيت ، والتكلف ظاهر في قوله :

بأب من وِدْقُهُ فافتقنا

فكلمة « ودعته » هنا نايبة قلقة مكروهة على الاستمرار في مكانها الذي هي فيه . أراد الصبي أن يقول : « أحبته » فلم يستقم له الوزن ، فالتمس كلمة تدعى له هذا المعنى وتلائم هذا الوزن فلم يجد إلا « ودعته » هذه^(١٢) .

ويختلف العقاد مع طه حسين في هذا الرأي ، مبينا أن المتنبي لو أراد أن يقول (أحبته) بدلا من (ودعته) لاستقام له الوزن مع بعض التجوز الكثير في الشعر ، القبول في العروض . وأن أبا الطيب كان مستطعا أن يستخدم كلمة (حبيته) الثلاثية بدلا من (أحبته) الرباعية ، كما استخدمها بعد أن نضج واستحصد في قوله :

حبيك قلبي قبل حبك من نألي
وقد كان غداراً فكان أنت والها

فلا ضرورة في الوزن ولا استكراه . ثم يورد العقاد خمسة عشر

● (أبو العلاء) ●

« إلى أكرم أن أقس عليه راضيا أو كراها ، هاتئة أن ألقه فإذا هو مثق بهذه القسوة ؛ لأني أحبه كما قلت ، ولأن أجد فيه من الرقة والرحمة ، ومن الختان والإشفاق ، ومن البر والعطف بالناس وبالحيوان ، مالا أجده عند غير من الشعراء والفلاسفة إلا قليلا »^(١٣) .

هذه تميزات طه حسين عن أبي العلاء الذي كان يؤثر بالمودة ، ويغضب بالتفكير ؛ وهي ضنية عن التعلق : فاصلة بينها إذن صلة خاصة . ومن القروغ منه - في تقدير الباحث على الأقل - أن هذه

« إلى أحب أبا العلاء . وأريد أن أسير معه في هذا الحديث مسيرة الصديق الوفي الأمين ، فلا أسوقه في نفسه ولا في رأيه . . . أحب أبا العلاء ، وأريد أن ألتصق عنه حديث الصديق ، وأريد لو استطعت أن أصدر فيها أمل من القلب الذي يجب ويصطف ويرحم ، لا عن الطفل الذي يحس ويحلم ، ويقوف التأميحيص والتحليل »^(١٤) .

الصلة أثراً في دراسة طه حسين لأبي العلاء ولشعره ، لأنه يقلل من شعره ما أخذ لا يقلها من غيره من الشعراء ، بل يطمئن إلى هذه المأخذ وتستريح إليها نفسه ؛ فهو يعلق على بيت أبي العلاء :

لَمْ تَرَ أَنَّ الْمَجْدَ تَلَقَّاكَ دُونَهُ
شَدَائِدَ مِنْ أَمْثَالِهَا وَجِبَ الرَّهْبِ

فيقول : « انظر إلى قوله (شددت من أمثالها وجب الرعب) ؛ فلأن صادقت هذه الصيغة عند شاعر غير أبي العلاء ، عند المتنبي أو أبي تمام ، لأشبهت لوما ونقدا وتأنيبا ، ولكن حين صادقت هذه الصيغة في شعر أبي العلاء لم أزد على أن ابتسمت ، ثم استعدت البيت فضحكك ضحكاً خفيفاً ، ثم أحبت هذا الأسلوب في هذا الموضع ، وأطعمتني إليه . قل لي لو أثر أبا العلاء وأحبابه ، ولؤذي منه أشياء لا أرضاها من غيره ، فقد لا تخطيء ولا تبعد »^(٢١) .

ومن أجل هذا ليس غريباً على طه حسين أن يوجه عنايته لدراسة شخصية أبي العلاء ، وهو في الوقت نفسه لم يترك ما سبق أن أعلنه نظرياً من أن قدامى الشعراء لا يصلحون للتحليل النفسي ؛ فقد صدر في نقده لأبي العلاء وجهة نفسية تحليلية موسعة ، فلأن عن سياته النفسية ، وأبرز ما عاتله من صراع مع ظروفه ومع نفسه ، وحرص على إلقاء الضوء على ما مضى من حياة ربهين المحبين لنعرفه إنساناً قبل أن نتلوق نتاجه مبداً .

وأول ما حق به طه حسين الوقوف على أثر آفة العمى على أبي العلاء ؛ فهو يصور أثرها تصويراً دقيقاً ، وكأن طه حسين في تصوير الآفة (المحتومة) أو (الآفة التي أسلنت الظلمة) عند أبي العلاء يصور مشاعره هو ، كما أننا نحس توحده مع أبي العلاء في الشعور بالحزن ، والإحساس بالحرمان والمزلة ، والعجز (الاستطاعة بالغير) ، فيقول « أثر هذه الصيغة من الحزن العظيم ، ويؤزم صاحبه كل ما عجز عليه من أفكاره ولا يفارقه ولا يهدو . ذلك لأنه يذكر بصره كلما عرضت له حاجته ، وكلما ناله من الناس غير أو شر ، بل كلما فليهم في جميع عام أو خاص . ثم إن أشد ذكواه ، وانفصع وجأه ، كثرت حاجته إليهم ، وكثرت تمنعهم عليه ؛ فهو عاجز عن تحصيل قوته إلا بمعونتهم . وهو عاجز عن خفاء نفسه من حب العلم والمطالعة إلا بتفضيلهم . وهو عاجز عن الكتابة والتصريح إلا إذا أمانوه وتطاولوا عليه . وللمنن المتظاهرة والآلاء المتواترة في نفس العاجز المظفر أثر هو الشكر يشوبه الحزن ، والثناء يمزجه الأسى »^(٢٢) .

ويقف طه حسين كذلك عند ما تتسم به شخصية أبي العلاء من حب للزعة عرفه أبو العلاء في نفسه فقال في رسالة إلى خاله أبي القاسم : (إنه وحشئ الغريزة) ، إنسى الولادة^(٢٣) ، ومن إنزاهه نفسه المشقة في أموره المعيشية وفي حياته الفكرية والإبداعية على السواء ؛ فقد كان يفضي الطرق الفصار والأبواب الواسعة ، ويؤثر عليها الطرق الطوال والأبواب الضيقة^(٢٤) . ويمزج الملة الحقيقية — التي شقت بها نفس أبي العلاء — حين علما — إلى الكبرياء التي دفنته إلى محاولة مالا يطق ، وإلى الطمع فيما لا مطمع فيه ، وإلى الطموح إلى ما لا مطمع إليه . ومرجع هذه الكبرياء هو

تصوره للعقل وغلوه في الإكبار من أمره^(٢٥) . وقد تكون كبرياؤه هذه هيئت نظرت الساعرة للحياة وللدنيا التي كُتباها بدم دُرّ . ويرى طه حسين أن لدى أبي العلاء عاطفتين كان لها أعظم الأثر في حياته هما : عاطفة الحياة ، وعاطفة سوء الظن ؛ عاطفة الحياة مرجعها ذكاء قلبه ، وإياه نفسه ، واعتداده بشخصيته ، على نحو جملة على أن يرضى في أن يكون كغيره من الناس في الملامة بين حياته وقوانين الطبيعة . فلذا أحسن من نفسه القصور في ذلك أنه هذا الإحساس أشد الإيلام . وهو من أجل ذلك لا يقدم على ما يحتاج إلى الإقدام عليه من شؤون حياته الظاهرة إلا مترددا مرتابا بنفسه ، مؤثرا الإحجام مع العافية ، على الأقدام الذي قد يعرضه لما يسببه .

وعاطفة سوء الظن قد صاحبه ؛ لأن الناس بالنسبة إليه مجهولون أو كالمجهولين ، يسمح أصولهم ولا يراهم ، ويص أصولهم ولا يراهم . فيفهم من ذلك ما يستطيع ، ويعجزه من ذلك أكاره . ومن أجل ذلك فهو سيء الظن .

ويبرز طه حسين جانب الصراع في نفسه إلى العلاء ، فيشير إلى الحرب العنيفة المتصلة في نفسه ، التي ثارت بين طبيعته الإنسانية وغريزته الوحشية (التي أشار إليها أبو العلاء في رسالته إلى خاله أبي القاسم) ، وكيف انتهت بانتصار الغريزة الوحشية على الطبيعة الإنسانية لديه^(٢٦) .

كذلك يوضح لنا طه حسين موقف أبي العلاء إزاء عيوب زمانه والحوادث المهمة في حياته ، وأثرها في نفسه ، من مثل موت أبيه وموت أمه ؛ ففي موقف موت أبيه يصور طه حسين مشاعر الصبي أبي العلاء الذي فجمته هذه المولدة ، ودهمت وهو أحوج ما يكون إلى المعين ، ولكن الدهر أي إلا أن يمرره للعقل الذي كان يعصم به ، وكيف ترك ذلك في نفس أبي العلاء ، ذات الحس القوي والشعور الصادق ، أثر غير قليل^(٢٧) .

وفي الموقف الثاني (موت أمه) يلجأ طه حسين في تصوير حزن أبي العلاء إلى الاستعانة بعلم النفس في تفسير ما أملاه أبو العلاء في رسالة يمت بها إلى خاله ، فيعلق طه حسين على هذه الرسالة التي تبين ألم أبي العلاء النبيل ، وسوءه الحزينة ، فيقول : « فلو أن الفارسي استعان علم النفس في فهم هذه الطالمة وتحليلها لظهر له أنها ليست إلا استيحاء من تلك الزفريات الحارة التي كان يصعداً أبو العلاء حين وصل إلى المرأة ، فالظن من كان يرجو لقاءه ، ويعرض لشد الحرس على وداعه والتزود منه ، إن لم يكن من فرأه بُدّ ولا من يُعده مصير »^(٢٨) . ثم يجري طه حسين موازنة مطولة بين أبي العلاء وشاعرين شاركاه في التفوق والنبوغ والامتياز ، أولهما بشار الذي شاركه في آفة العمى ، وثانيهما المتنبي الذي نجد أصول الفن العلالي يكاد يكون ميثوقاً في شعره (المتنبي) .

وتنتهي الموازنة بين الشعراء الثلاثة — كما هو متوقع — لصالح أبي العلاء فيقول : « أرايت إلى الموازنة بين أبي العلاء وصاحبه هذين الإلام تنتهى ، وماذا تعقب في النفس من إيجاب مَرَّ بهذا الرجل الضعيل النحيل الذي شارك صاحبيه في كثير من أشياء كانت تقتضي أن تتشابه حاجتهم ، ولكنه مع ذلك امتاز منها أشد الامتياز وأعظمه ؟

سخرية الغير، والمبدع عن الجليل والدقيق من شبهاتها. ولم يستبعد العقاد أن يكون هذا الحرف هو أول ما ووسوس إلى المرعى باجتناب الناس ولزوم داره^(٣٦).

وتلتقى وجهة نظر العقاد في سمة السخرية عند أبي العلاء مع وجهة نظر طه حسين الذي يرى أن العقاد قد وفق التوفيق كله في فهم السخرية العلانية. ويستدرك طه حسين قائلا: «ولعل أول من سبق إلى ذكر هذه السخرية، ولعل لقبت في سبيل هذه السخرية العلانية شيئا من العنف والأذى. ولكن كنت أحب أن يلذهب العقاد في تحليل هذه السخرية العلانية إلى أقصى ما تنتهي إليه حرية البحث»^(٣٧).

وينسى طه حسين على العقاد أنه أثبت لأبي العلاء خطأ قبيلا من الخيال في رسالة الغفران، وكان الأجدر به أن يثبت له من غير حديد، ويستأمل: «وما الخيال؟ أما إذا كان الخيال ملكة تمكن الكاتب أو الشاعر من أن يخترع شيئا من لا شيء، أو يؤلف شيئا من أشياء لا تتلافى بينها، فلم يكن أبو العلاء على خط من الخيال، لأنه لم يخترع في رسالة الغفران شيئا من لا شيء، ولم يؤلف بين متناقضات. ولكننا نعلم أن علماء النفس لا يسمون هذه الملكة خيالا، وإنما يسمونها وهما، وهم يثبتون أن الخيال لا يخترع شيئا من لا شيء، وإنما يستمد صوره ونتائج من الأشياء الموجودة، يؤلف بينها تأليفا غريباً يهرئ النفس ويثبها. وإذا كانوا صادقين - ونحسبهم صادقين - فلماذا لم يذهب إلى الخيال في رسالة الغفران لأحد له»^(٣٨).

ونلاحظ هنا لجوء طه حسين مرة أخرى إلى علم النفس وعلمائه ليكونوا مرجعه فيما يناقش من قضايا نقدية.

ثم يصدر العقاد كتابه (رجعة أبي العلاء) في عام ١٩٣٩ وقد تحوّل في هذا الكتاب أن أبا العلاء قد دُعِيَ من حظيرة الخلود إلى الحياة، يعيش خلال الديار، ويشارك في حوادث الدنيا كما تمثّل له.

وتحت عنوان (علامات الخلود) يستهل العقاد كتابه قائلا: «ثلاث علامات من اجتمعن له كان من عظمه الرجال، وكان له حق في الخلود: فرط الإعجاب من عباده ومرئيه، ولطراف الحد من حاسنيه والشكرين عليه، وجو من الأسرار والألغاز يحيط به كأنه من خوارق الخلق الذين يجار لهم الرافسون، ويستكثرون قدرتهم على الأديبة، فيرون تلك القدرة نارة إلى الإعجاز الأكبر، وتارة إلى السحر والكهانة، وتارة إلى فئات الطبيعة إن كانوا يؤمنون بما وادعاه».

وهذه العلامات الثلاث جتمعت لأبي العلاء على نحو نادر في تاريخ الثقافة العربية، لا يشركه فيه إلا قليل من الحكماء والشعراء^(٣٩).

ومن اللافت للانتباه في هذا الكتاب أن نواصي للمذاهب وشؤون الفلسفات ونظم الحكم قد شغلت العقاد من العناية الكافية بالجانب الأدبي لدى أبي العلاء، مع أنه شخصية فنية خليقة بأن تدرس دراسة كافية من وجهة النظرية، وكأنه قد اكتفى بما كتبه عنه من فصول في كتبه الأخرى.

أنا أعجب ببشار وأكبر فنه، ولكني لأعجب، ولا أراه يثير في نفسي إلا صرداً عنه وضيقاً به. وأنا أقدر من المتنبى وأعجب ببعض آثاره إعجاباً لا حد له، وأعجب ببعضها الآخر إعجاباً متواضعاً - إن صح أن يتواضع الإعجاب - وأمنت سقرها مقنا شليداً^(٤٠).

- ٢ -

أصدر العقاد كتاباً عن أبي العلاء بعنوان «رجعة أبي العلاء»، فضلاً عن بعض فصوله في كتبه الأخرى التي درس فيها جوانب من شخصية شيخ المرأة؛ فهو في كتابه (الفصول) الصادر في عام ١٩٢٢ يفسح عن مزاج أبي العلاء النفسي من وجهة نظر مدرسة الطباع النفسية، وليس من وجهة مدرسة التحليل النفسي التي ارتضاها العقاد لمحبه، فهدأ أبا العلاء من أصحاب المزاج السرداري، ويرد أفكاره وشواظره إلى هذا المزاج المعروف بأعراضه، من هجوم وحزن مُلِح مجهول السبب، وإكثار من ذكر الموت، وسوء الظن بالناس الذي جهر به أبو العلاء مراراً من مثل قوله:

إن سارت الناس أخلاقاً يُسأس بها
فإنهم عند سوء الطبع أسوأ
أو كان كل بني حواء يشبه
فبش ماولدت في الخلق حواء

وقد بلغ به اهتمامه لنفسه إحساناً أن ينكر عليها العلم والعقل، ويرى أنه امرؤ لا نفع فيه لأحد إذ يقول:

صافاً ترميدون لأمال تسير في
فستلح ولا علم فستعجب
أنا الشقي بأن لا أطيق لكم
مسنونة ومصروف السمر تنجب^(٤١)

كما عُي العقاد في كتابه (مطالعات في الكتب والحياة) الصادر في عام ١٩٢٤ بتوضيح سخرية أبي العلاء من الوجهة النفسية، وقرعاً بسمة التشاؤم لديه، مبيهاً أن التشاؤم بصقة علمة من أطبع الناس على السخرية، وأنظهم إلى مواطن الضحك، نالها التناقض الظاهر في أن يكون أقرب الناس إلى الشكوى أقربهم إلى الضحك والسخرية. فالتشاؤمون مستغفون بالدنيا لأهم لا يرون فيها نصيباً يؤبه له، ولا وطراً يستحق أن يُسمى إليه. وإنما يعترهم ذلك من دقة الإحساس وتفزز الحاطر، وشدة تربع الألم بتفوسهم إذا مسها طائف منه ولو من بعيد. وناعيك بما يعترهم من هذاب التناقض بين الفكر والإحساس: بين فكر يرى أعظم الأشياء كأمون من أن يكون لها شأن خطير، وإحساس يجعل لكل حصة من همت الحياه شأنًا بل شئنا خطيرة، فلا حسب - إذا اجتمعت لدى المرعى الأحرار والكاتب والم الإحساس بالوحدة - أن يكون ساخرًا ومتشاكلاً. ومن لوازم هاتين سمتين الخوف من الضحك ومن

والنتاج تقوى الله لامرؤسا ليكون زيناً للأمير القاسم^(٧٩)

وأما الموضوع الثالث الذى عالجه العقاد فى كتابه فهو رؤية أبى
العلاء للمرأة ، وكيف دار الحديث عنها بين أبى العلاء وتلميذه ،
والإشارة من خلاله إلى التحليل النفسى وأثاره فى العصر الحديث .
وقد بين العقاد أن من بين أصعاب الفلسفات الحديثة من يجعل
حب المرأة مرجع الأهواء بحداتها ، ويؤمن أنه حب يضمه
الطفل فى طبعه وهو يرضع من ثدى أمه ، أو يجبو إلى العتبة ، أو
يتوالت مع لداته ، وأنه ما من عينة يطعها الإنسان إلا مناعها هوى
من هذه الأهواء مكبوت ، وزعة من هذه النزعات يختلف فيها
التفسير والتأويل . وقد تفصح عنها الأحلام التى يناسى بها الإنسان
سريره فى المنام ، وإن كانت المفاجئة هنالك بالرموز والأشكال دون
اللمنى والأفكار^(٨٠) .

وإذا كان العقاد يرى أنه فى كتابه (رجعة أبى العلاء) لم يحم
على حكم المعرفة رأيا كلبه الواقع ، وأنكره الحق الصلوح ، ولم
يتحلى قولاً يبرى بصائب فهمه ، أو يندح فى صادق حكمه^(٨١) ،
فإن طه حسين يرى رأيا آخر مؤاده أن العقاد أراد أن يعطينا صورة
من أبى العلاء لو أنه عاش فى هذا العصر ، فأعطانا صورة
العقاد الذى يعيش فى هذا العصر ، وأراد العقاد أن يُعَبِّئَ خياله
على عقله فلم يصنع شيئا ؛ لأن عقله كان أقوى من خياله ؛ فقد
عرض للمشكلات الفلسفية والسياسية والاجتماعية وله فى كل هذه
الشكلات آراءه وتلميذه . وبذلك أصبح أبى العلاء صورة للعقاد
ولم يصبح العقاد صورة لأبى العلاء^(٨٢) .

وقبل وفاة العقاد يعلم صدر كتابه (اشتدت المجتمعات فى اللغة
والأدب) وفيه يبحث عن الأسباب النفسية لاختيار أبى العلاء
(للدرجات)^(٨٣) ، مبيِّنا رغبته فى معارضة البلغاء ، وبخاصة فى
باب (الطرديات) الذى يمت فيه الشعراء باللغة وغربها ، ولم يكن
من المقول أن ينظم أبى العلاء فى الطرديات كما نظموا ، ليعود
ركوبه القوس والمحو خلف الطريدة ، وتسليد السهام إليها ،
حيث يمنه وقاره الطويح الموروث أن يتقبل سفرة قد تحقر نفوس
المثقلين لشعره وهم يتعطلونه وهو فى حاله هذه . فكان لابد أن
تكون معارضة لغرب اللغة فى سبب غير باب الطرد ، ولكنه شيه
به فى أغراضه وفى اتساعه لغراب اللغة وأحدث الفروسة
أبدوية ، وهو باب (الدرجات) فهى (طرديات) أبى العلاء .

ويقرر العقاد أن دراسة الأبواب الشعرية هى فى جميع الشعر
دراسة لغوية نفسية ، ولكن للمرى - خاصة - بين هؤلاء الشعراء
أجدهم أن يعطينا من تفسيرات علم النفس أضعافا ما يعطينا من
تفسيرات علوم اللغة كافة ، على وفرة غريبة فى هذه
التفسيرات^(٨٤) .

ومن الطريف أن طه حسين - فى دراسته لأبى العلاء - قد
أعطانا كثيرا من هذه التفسيرات النفسية التى تحدث عنها العقاد ،
فكان حقيقيا بتطبيق الاتجاه النفسى فى نقده لأبى العلاء .

ولكننا نلاحظ موضوعين اهتم بهما العقاد فى كتابه عن أبى العلاء
فمرصهما فى إيجاز وعالجهما من الوجهة النفسية . فأما الموضوع الأول
فيتصل بالسهل النفسية لشخصية أبى العلاء ، مثل سمة الوقار
وأدب المياقة عند أبى العلاء ، وكيف أنه يحظر على نفسه ما يبيحه
آخرون . وأرجع العقاد ذلك السلطان الجائر الذى إقامته أبى العلاء
على نفسه إلى أمرته اللسمة بالصلاح والوجاعة ، وإلى الخليفة
العربية التى تأسى بها ، وإلى فقد بصره ، فالضير قد تصبى
السفينة واللوم لأموه يأتيا البصر دون سفينة أولوم ، والبصير
قد يجارس من الشهوة ما يأمن من الفضيحة فيه لاطمئنانه من أن
يطلع عليه أحد غيره ، وليس ذلك فى مقلود الضير ؛ فهو أمام
أميرين : إما الفضيحة وإما الوقار . ومرجه أيضا إلى كبرياله وعزة
نفسه اللذين يأبى لها ما يمسها من مهانة أو ابتدال^(٨٥) . وهذه
السهل التى ذكرها العقاد فى شخصية أبى العلاء ، لا يختلف رأيه
فيها من رأى طه حسين .

وانتهى العقاد إلى تقرير أن أبى العلاء لا يرضى من الدنيا إلا
السادة عليها ، أو الإعراس عنها ، فلا توسط عنده . ويعمل
العقاد لأن ذلك للمجد النبوى نزعة مكبوتة فى قرارة ضميره ، يدل
عليها شعره ونثره ، ولا تزال غالبية غالبية فى جمعات الأهواء وفلتات
اللسان ؛ فسرعان ما يثب إليها كليا عرضت لها لسة ظهور . وله فى
ذلك أبيات كثيرة منها :

لا ملك لى وأرى الدنيا محاصرا
حججحت وقد لاقيت إحصارا
ومنها :

لا كانت الدنيا فليس يمرى
أى خليفتها ولا محمودها

وقد أعجبه أن يراه وإم فى الكرى يلىس تاجا فقال :

رأى فى الكرى رجل كالى
من الذهب الخلت فشاء راضى
لنسوة عصمت بها نصارا
كهرمز أو ككك قولى خراس
لقلت معبرا : ذهب نصابى
وتلك نباهة فى فى أتيراضى

وفسر العقاد الأبيات الأخيرة تفسيرا نفسيا من وجهة التحليل
النفسى بما يشير إلى ما تتخلج به نفسية أبى العلاء وليس من وجهة
نظر مدرسة الطباع النفسية كما سبق أن بين فى كتابه (التعود) ،
فراى أن الرأى قد يكون أبى العلاء نفسه قد أظهر له المنام ما أخفاه
(العقل الباطن) من توافر الكبرياء ، أو لعله صاحب حيث قد
استطاع طلمه ، وعرف شموخ طبعه ، فرأى المنام حقا ، أو لفق له
ليؤمن رطله . وكأنه لما فاته النتاج ووسوس (عقل الباطن) فى المنام
فراى تلك الرؤيا ، ووسوس له فى اليقظة فقال فى المغاضلة بين تاج
الملك وتاج الزاهد :

● (حافظ إبراهيم) ●

وكان مظهره المرح غير غريبه الحزين ، لما مر به في ظروفه الأسرية من يتم وسمنية ، فكانت ضحكاته تخفى وراءها أسفاً . ولعل هذا يفسر لنا قوله (لا يطيب لي نظم الشعر إلا إذا كنت حزينا) . وهو الغال :

إذا تصفحت ديوان لشعران
وجئت شعر السرائل نصف ديوان

كما كان عروما من حظوة الزلفى لدى السلطان كما كان بنعم بها قريته شوقي ، ومع هذا - أو من أجل هذا - كان ميالا إلى الاتصال بالناس بمختلف طبقاتهم ، والعيش معهم في مودة وألفة .

أما تكوين حافظ الأدي فقد أرجعه طه حسين إلى تلمذة حافظ للبارودي ، فقد قلده منذ نشأ ، ثم تشجع فقلد المتقدمين الذين كان يتأثرهم البارودي نفسه . وكما كان علم البارودي بالأدب عموما لا يتجاوز الأدب القديم يحفظه ولقا يفقه صميمه ، فقد كان علم حافظ محدودا كذلك . وكانت ذاكرة حافظ غنية ، ولكن عقله ظل فقيرا ، لاحتضنت شاعريته على الذاكرة من جهة ، وعلى الحياة المحيطة به من جهة أخرى . ولهذا لا نجد في شعر حافظ عمقا .

أما نتاجه الشعري فقد كان صورة صادقة لقلبه النفس البسيطة السيرة ، فاجبه الناس كما أجبروا مصدريه^(٨٧) . ولم يفسر حافظ بالخلل على تجريد شعره وصيته ، فمثل جاهدنا في هذا السبيل حتى نقول في الرثاء تقولوا ملحوظا .

ويجزو طه حسين جودة الرثاء وإتقانه عند حافظ إلى سمتين نفسيين في شخصيته :

أولاهما

أن نفس حافظ كانت قوية الحس كأشد ما تكون النفوس الممتازة قوة حس ، وصفاء طبع ، واعتدال مزاج ، وكانت إلى ذلك ودية وضحية لا تستبقي من صلابها بالناس إلا الخير ، ولا ترى للإحسان والبر جزاء يعادل الإساءة به والثأر عليه .

والسمة الأخرى

هي الصلة الوثيقة بين نفسه ونفوس الناس وميولهم وأمالهم . وقد جعلته طبيعته امرأة صالحة صادقة لحياة نفسه وحياة شعبه . ومن هنا ليس غريبا أن تقع الكوارث من نفسه أشد وقع ، ويخفق لسانه بالشعر في تصوير عواطفه فيبلغ من ذلك ما يريد في غير مشقة ولا عناء^(٨٨) .

ثم يعود طه حسين تصفية حافظ في رثائه للإمام محمد عبده ، ويرى فيها ذوب نفس حافظ للتأمة ، ويرجع ذلك إلى أبها « قيس من هله التار التي كانت تضطرم من نفس حافظ حزنا صادقا على صديقه وولييه وأستاذته . نفذ هذا القيس الصالح في هذا الشعر المعادى ليعلمه حزنا كله »^(٨٩) .

(حافظ وشوقي) أسبان قرينان في شعرنا الحديث ، لا يكاد يذكر أحدهما إلا تداعى الاسم الآخر إلى المخاطر . ولا حجب في ذلك فقد تزائما وعاشا عصرهما بما يور من تيارات على اختلاف بينها في النشأة وفي مقومات الشخصية ، وأبدع كل منهما ما شاء له أن يبدع ، وحظى كل منهما باهتمام المثلثين وعناية التقاد على السواء .

ونعرض لكل من الشاعرين مستقلا كما فعلنا مع الشاعرين السابقين ، بادئين بموقف طه حسين من حافظ إبراهيم ثم بموقف العقاد منه .

- ١ -

يمجد طه حسين للحديث عن حافظ بلحمة نقدية عن الشعر في عصره ، فيسده بالجمود ، ويمزج ذلك الجمود إلى أن جمل شعرائه « مرضى يشوه من الكسل العقل بعد الأثر في حياتهم الأدبية : فهم يزدرون العلم والعلماء ، ولا يكبرون إلا أنفسهم ، ولا يحفلون إلا بها ، وهم لذلك أشد الناس انصرافا عن القراءة والدرس والبحث والتفكير »^(٩٠) . وتتخلل عدوى هذا الكسل العقل إلى المثقفين للشعر ، فيفسد عليهم ذوقهم الأدبي ، ويجزؤون من أن يسبقوا أي شعر آخر فيه أثر من آثار الحياة العقلية القوية . ويستنتج طه حسين في حديثه شعر بعض الشعراء الجرحيين على القراءة والدرس والتفكير ، مثل العقاد ومطران والوصافي والزهاوي^(٩١) .

ويضج طه حسين عن مشاعره الشخصية نحو حافظ ، ويتحدث عنه حديثا صريحا ودودا : « إن لحافظ في نفسي مكانته العالية في نفس كل مصري قرأ شعره الجزل ونثره الخين ، وله في نفسي مكانة خاصة هي مكانة الصديق الذي أحبه وأجله ، وأطمئن إلى خلقه ، وأرتاح إلى حديثه العذب .

لحافظ في نفسي هاتان المكانتان ، فلما منهم حين أغنى عليه ، ومكّر له نفسي حين أنقلده »^(٩٢) .

ويوضح طه حسين طبيعة حافظ الضيقة ، ويربط بينها وبين شعره ، مبينا أن هذه الطبيعة يسيرة جدا لاغرض فيها ولا التواء . وهذا البسر الذي يبعثها إلينا هو الذي يجعلها في الوقت نفسه قليلة الحظ من الحبص والغنى ، ويجعلها أقل حظا من المهارة ، وأيسرها نصيبا من المداورة^(٩٣) .

ونضيف إلى هذه السمات النفسية سمات أخرى تزيدنا معرفة بشخصية حافظ ، فقد كان مولوا لا يكاد يثبت على حالة واحدة ، وكان مسرعا في إنفاته المال ، وكأنه اعتقد في البيت الذي يقول :

يجود علينا الخيرون بما لهم
ونحن بمال الخيرون نجود

ويشرح العقاد صفة من صفات شعر حافظ ، وهي صفة الجلال ، ويوازن بينها وبين صفة الجبال ، وبين التأثير النفسي في التلقى ، وتبني نفسه لاستقبال صفى الجلال والجبال ؛ فيعتقد أن الجلال الظاهر يتطلب من شعرائه سموا في المعاني ، أو أفضلية لها على شعراء الجبال ؛ لأن إدراك الجبال ينبغي له تهليل في النفس ، ودقة في اللوق ، لا تكسبنا إلا مع العلم ، ومعاني ثمرات الفنون . ذلك إلى استقامة الفطرة ، وسلامة الطبع . وليس كذلك الجلال ، فإنه لقوته الضاغطة على الحواس يهبط النفس إلى الشعور به قسرا مادامت على استعداد له . ويندرج في رايه أن تعرى نفس عن استعداد للشعور بالجلال^(٩٤) .

وفي تقويم العقاد لحافظ ومكانته بين شعراء عصره يراه حلقة وسطى بين النمط الذى سنه البارودى في إبان النهضة القومية ، والأفراط المبتدع الذى يدعو إليها الشعور بالحرية الشخصية ، ولزايها الفردية . فهو رجل يذل بشعره على زمنه وعلى نفسه^(٩٥) .

● (أحمد شوقي) ●

ثم يطلعتا طه حسين على طبيعة شوقي النفسية واصفا إياها بأنها معقدة ، فيها من آثار العرب ومن الترك ومن اليونان ومن الشرقي ، وقد التقت كل هذه الآثار وما فيها من طابع ، واصطلحت على تكوين نفس شوقي ؛ فكانت هذه النفس بحكم هذه الطابع أبعد الأشياء عن البساطة ، وهي بحكم هذا التعقيد غصبة كالشد ما يكون الحصب ، ثم زامت غصبا وثروة بالتصاغا بالحياة^(٩٦) .

أما تكوين شوقي الثقافي فيمثل في إجادته التركية والفرنسية اللتين تتيحان له الاطلاع على روائع الأدبين ، فضلا عن اطلاعه الواسع في الأدب العربى ، ولكن طريفته في الاطلاع والدرس وبخاصة في فرنسا لم تسر على منبج كامل مفيد ، بل كان يلجأ من الأدب الفرنسى ليسرى ، ويتأثر بالقديم الفرنسى أكثر مما يتأثر بالجديد ، وأنه لو اتصل بالمجديدين الذين حاصروه في شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلا آخرى . ولكنه لم يفعل^(٩٧) .

ورؤية طه حسين لشوقي حين يبدع قصيدته ويواضع أصباغها تتمثل في أن شوقيا لا يصدر عن شعره عن عقيدة فنية صريحة ، وإنما هو يتأثر بالظرف الذى يقول فيه الشعر ليس غير^(٩٨) .

ويفسر طه حسين الازدواج النفسى في شخصية شوقي الذى لمح هيكلا في مقدمته للشوقيات^(٩٩) بأن هذا الازدواج تقليد منه للمؤثرين الزاهدين ، وكذلك للمستمعين بلذات الحياة ، كما يقدل غيرهم من أصحاب الشعر^(١٠٠) .

ويرض طه حسين إسهام شوقي التجديدى في الشعر ، ومدى ارتباط هذا الإسهام بسببات شوقي النفسية ؛ فهو « لا يجهد في صراحة وشجاعة وثبات للمصنوع ، ولكنه يجهد في لباقة ومداورة والتواء على المتألمين »^(١٠١) .

وللى جانب هذا الرثاء الإنسانى النبيل الصادق، هناك رثاء قاله بعد أن نضج فنه ، ولكنه لم يستطع أن يمس القلوب ، وإن استطاع أن يثير الإعجاب . وربما كان رثاؤه لرياض باشا أصدق مثال لهذا النوع من الشعر الذى بكى فيه الشاعر بلسانه وعقله ، ولم يك فيه قلبه ولا وجدانه^(١٠٢) .

لا يختلف رأى العقاد عن رأى طه حسين في تصوير اللامح الشخصية لشخصية حافظ ؛ فيرى العقاد أن نفس حافظ البسيطة وأسلوبه الصريح مع كل الشخصيات ، وفكاهته الظاهرة التى يشبعها مع غياليه ، ترجع جميعا إلى حضور الحس ، والإفراط في الاستجابة لمؤثرات الساعة الحاضرة ، إنه (ابن ساحت)^(١٠٣) .

والعقاد وإن لم يصرح بشعره نحو حافظ — كما فعل طه حسين — فإنه يكتفى له ودا وعجابا يظهران من كتابته عنه وعن شعره .

شاعر وُلد بباب إسحاق ، فترى في القصور ودرج في النعيم ، وتفتحت عيناه على بريق الذهب ، وطابت نفسه لرغد العيش وروافدة الحياة .

هادى النفس ، وراق الحس ، وصاحب طبيعة تأملية حائلة ، مزود بالثافتين العربية والغربية ، مستمد خواطره من عوالم رعية ، بعيد عن صخب الحياة ، عزوف عن الاختلاط بالناس ، ينظر إليهم من برجه المرتفع ، ويشترك في قضايا أمته من مربى حال ؛ وثق بوجهه الشعرية فجعل الشعر شغل حياته لم يشغله عنه سواء . وواصل إبداعه حتى بلغ ما بلغ من مكانة فريدة ، وُعد له لواء السبق ، وتعلمت عليه إمارة الشعر .

ومن أجل هذه المثلة العالية التى وصل إليها شوقي اهتم النقد به وشعره في حياته وبعد وفاته ، ونشطت أقطابهم بين مهمل ومغفل ومغرم . فإذا كان موقف كل من طه حسين والعقاد من هذا كله في نطاق طبيعة موضوعها ؟

هذا ما سنعرفه في الصفحات التالية .

- ١ -

يحرص طه حسين في كتابته عن شوقي أن يكون ودودا معه رفيقا به ؛ فهو يقول عنه « أظن أن شوقيا يؤثر النقد المنصف على الحمد السرف ، وأظن أن أجل شوقي وأكبره بالنقد أكثر من إجلال إياه بالتعظيم والثناء ؛ فقد شبع شوقي ثناء وتقريظا ، وأحسبه لم يشبع نقدا بحد . وليس شوقي ليأ أعلم منه شعرا إلى حسن الحديث وطيب المقالة »^(١٠٤) .

قاسميا عتيقا في البداية إبان حياة شوقي ، ثم أصبح هجوما خاليا من العنف في أعقاب وفاة شوقي ، ثم صار نقدا هادئا ، وأخيرا تحول إلى نقد موضوعي لم يبخس شوقي حقه ، واعترف له بمكانته في جيله .

وربما كان مصدر هذا العنف في بدايات كتابة العقاد عنه إلى شعوره بالثقافت الناس حول شوقي واعتباطهم به ، ثم ما وجده العقاد من تجاهل شباب جامعة أبولو لأستاذيته في الشعر ، وتقديمهم شوقي ومطران عليه .

وأجدر ما يشار إليه في كتابات العقاد الأولى ما جاءه من كتاب (الديوان) ١٩٢١ ، فقد قدم فيه رلته رسالة الشعر وظيفته الشاعر من منظوره النفسي ، وكيف يميز الشعر الحق عن إحساس الشاعر بما حوله ، ولا يلق الشعر الصادق عند حدود الحواس بل يمتد إلى ما يمس الشاعر والمراطف الإنسانية ، وكيف يؤثر الشاعر فيمن حوله بقوة شعوره وقبزه ، ويكشف عن حقيقة الشيء وجوهره ، ولا يلق على الظواهر فيه ، وكيف يصل إلى إيجاد المشاركة الوجدانية بينه وبين المتلقى .

وللى جانب هذه الرؤية يبررس العقاد على أهمية تزويد الشاعر نفسه بثقافة أساسية تمثل علم النفس جانباً مهماً منها ، ورتب على فقدان الشاعر هذه الثقافة الأساسية عيأاً معنوياً . ويظهر هذا من تتبعه لقصيدة شوقي في رثائه لميثان غالب التي يقول في ختامها :

الفكر جاءه رسولهُ
فألى بإحدى المعجزات
عى الشمسور إذا مشى
رد الشمسور إلى الحياة

حيث يقول العقاد : « في كل عنصر من مجالات علم النفس يكاد يبدأ المؤلف بالفرق بين الفكر والشعور ، ويكاد يضع كلا منهما بالموضع اللبائيل للأحر . وقد أتم العلامة بداية هذه الحقيقة ، فسمع منهم من يقول أحيانا ليست هذه مسألة عقل ، هذه مسألة إحساس ، أو ما في معنى ذلك . ولكن شاعر العامة لا يفتن إلى هذا الفرق ليعمل الفكر والشعور شيئا واحدا . ثم يعكس الآية فيقول : إن الشعور يرد الحياة ، وكلنا يعلم أن الحياة هي التي تنشئ الشعور . ولا بدع إذن من لا يفكر إلا سهوا ، ولا يشعر إلا غوا ، ولا يلمس أسرار الحياة وتحياها الفاضلة إلا غفوا أخرى . أن يجهل الفرق بين التفكير والإحساس ، كما جهل الفرق بين مقام السخرية ومقام التعزية » (١٠٠) .

وبرز العقاد - من خلال موازنه بين شاعرية البحري وشاعرية شوقي في ميثيبيها - أهمية توافق الإحساس التي للشاعر وصنق شعوره ، وينص على الناقلين التقليديين علم تلوقهم حديث النفس ، ويمنعهم من إدراك البراعة التي جابنت بالشعور ، وميثا أهمية « اللوقف » في القصيدة ، حيث لا نجاح للشاعر إذا هو لم ينجح في نقل المتلقى : « إلى ذلك « اللوقف » الذي كان فيه ، وإشراكه منه في نظرتي التي نظر بها حين قال قصيدته .

ولم يكن هذا المذهب مقصورا على شعرة فحسب ، بل كان هذا سلوكه الشخصي ، ودأبه في تعامله مع الناس « فهو لم يواجه الناس بتجديد عتيق في الأدب قط ، وهو لم يهض خصومة ناقد من نقاده ، بل لم يجرؤ على أن يلقي نقاده بالعتب . . . ولم يكن في حياته اليومية عدو ظاهر ، إنما الناس جميعا أصدقاؤه ومخلصاؤه ، يظهر لهم صفحة واضحة نقية ، ومن وراء هذه الصفحة صفحات يهض وصفحات سود » (١٠١) .

ويعزو طه حسين أسباب هذه السهات النفسية لدى شوقي إلى نشأته في القصر وسجاته الطويلة بين جنابه . وكان ذلك أمرا طبيعيا منه ، ليضمن لنفسه السلامة والظفر (١٠٢) .

ويؤرج طه حسين أحيانا في نقده لشوقي بين اللحمة النفسية والنظرات الفنية ؛ ففي قصيدته عن كشف مقبرة توت عنخ آمون يقول له حسين « ليست هذه القصيدة أهة من آيات شوقي ، إنما هي قصيدة من قصائده الجيدة . ولعلك إذا أرحت أن تتلصص مصدر ما في هذه القصيدة من جودة لم تتجاوز شيئا واحدا ، وهو أن شوقيا لم يتكلف في هذه القصيدة لفظا ولا معنى ، وإنما شعر وأحس ، وجرى قلعه بما أحس وما شعر . وليس هذا بالشيء الغليل ، ولعل هذا هو كل شيء » (١٠٣) .

ويحمل طه حسين رأيه في نفسية كل من شوقي وحافظ فيرى - في مجال الموازنة بين النفسيتين - أن « نفس شوقي استرطابية ورهم ديمقراطية الكتاب والمدرسة ، وكانت نفس حافظ ديمقراطية خالصة » (١٠٤) .

ويوازن بين الشاعرين في قضية التقليد والتجديد في الشعر ، ويرين ما آل إليه التقليد والتجديد عند كل منها : « كان شوقي جديدا ملئى بالتجديد ، وكان حافظ مقلدا صريح التقليد . ويهض الزمن على حافظ وشوقي فإذا تقليد حافظ يستحيل لا أقول إلى تجديد بل أقول إلى تدمج حريب ، وقوة بارعة ، وشخصية تفرض نفسها على الأدب فرضا . وإذا تجديد شوقي يستحيل شيئا فشيئا إلى تقليد » (١٠٥) .

أما نظرتي في الموازنة الشاملة بين الشاعرين فتصيح في تقريره بأنه لا يستطيع القول بأن أحد الشاعرين خير من صاحبه على الإطلاق ، ولكن مجالات تفوق حافظ كانت في الرثاء ، ول تصوير نفسية الشعب وأماله . أما مجالات تفوق شوقي فتتمثل في أنه أنصعب طبيعة ، وأقوى عاده ، وأفضل بصيرة ، وأسبق إلى اللماح ، وأبرع في تقليد الشعراء المقلدين . كما أن لشوقي قنونا لم يحسنها حافظ ، فشوقي شاعر الغناء ، وشاعر الوصف ، وهو منشئ الشعر التمثيل في اللغة العربية (١٠٦) .

وإذا كان طه حسين ويدوا مع شوقي رفيقا به في نقده فإن العقاد على التقيض من ذلك ؛ فقد كان في نقده مهاجلا لشوقي في غير هوانة . وأخذ هجومه النقدي صورا متمدة . ولكن الملاحظ أن حدة هذا الهجوم خفت شيئا فشيئا بمرور الزمن ؛ فقد كان هجوما

ويورد مقاطع من سينية البحرى :

حلم مطبق على الشك مسمى
لم أسان خيرون ظنى وعنى

وسينية شوقى :

نفسى مرجسل وقلبى شرع
بسما فى السموع سبرى وأرسى

ويكتب العقاد عن شوقى بمناسبة مرور ربع قرن على وفاته بأسلوب حديث بعيد عن المتف ، ويظهر كلامه بما يورس بالاعتدال عن أسلوبه القامى مع شوقى فيقول « قد دونوا إلى التجديد ... لتقول ذلك بالأسلوب الذى ارتضيناه أو ارتضاه القام ، وكان أسلوبا يوجه علينا أننا كنا نتمنى السود ، ونحارب سوء الفهم وسوء البنية فى وقت واحد » (١١٤) .

ثم يقوم العقاد شوقيا بنظرة بعيدة بعدا زمنيا كبيرا عن غبار معارك التجديد التقليدية ، فقرأ العقاد إمام المدونة الوسطى بين المقلدين والمجددين ، فهو لم يكن من المقلدين الآليين الذين يلتزمون حدود المحاكاة الشكلية ولا يزيدون ، ولم يكن من المجددين الذين يعطون من عندهم كل ما أعطوه من معنى وتعبير ، ولكنه كان يقلد ويتصرف ، وكان تصرفه يخرجهم من زمرة الناقلين الناسخين ، ولكنه لا يسلكه فى مدارج المبدعين المخالفين الذين تطوع لهم « ملاحع نفسية مميزة » (١١٥) .

وأخر ما كتبه العقاد عن شوقى كان بأسلوب النقد الموضوعى ، فيقرر أن شوقيا كان غاليا فى جيله ، كما اجتمعت له جلة الزاها والخصائص التى تفرقت فى شعراء عصره . ولم توجد مزية ولا خاصة قط فى شاعر من شعراء ذلك العصر إلا كان لها نظرة فى شعر شوقى من يواكبها إلى خواتيمه . ثم يوازن العقاد بين مدرسة شوقى وبين مدرسة النحويان ، محددا الخلاف بينهما فى أمرين .

أولها : يرجع إلى النظم والتركيب ، وخصائصه أن القصيدة هى وحدة الشعر ، وأنها خليقة من أجل هذا أن تكون بنية حبة متناهكة ، تصلح للتمسية ، وتتميز بالموضوع والعنوان .

والأمر الآخر : يرجع إلى لباب الفن فى الشعر كما يرجع إليه فى سائر الفنون . وخصائصه أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية فى الطبيعة وفى الحياة ، وليس بالتعبير عنها كما يجسدها لنا العرف فى جملة ، دون التفات إلى الأحوال المتغيرة بين الأحاد والسهات . وأن الفرق بين التهجيين كالفريق بين مصور ينقل النماذج الشائعة بمقاييسها التقليدية ، ومصور ينقل عن الطبيعة والحياة (١١٦) .

ثم يجرى العقاد موازنة أخرى ، ولكنها هذه المرة بين حافظ وشوقى من خلال مقياسه النفسى فى النقد ، ومقياس (الصدق الشعورى لدى الشاعر) ، وكيف أن حافظا توارث لديه الصدق الشعورى الذى اتفقه شوقى ، فيقرر أن حافظا أشعر ، ولكن شوقيا أقدر ، لأن ديوان حافظ هو سجل حياته الباطنة لا مرأى . أما ديوان شوقى فهو « كسوة التشريرة » التى يمثل بها الرجل أمام الأناظر ، وليس هو من حقيقة حياته فى كثير ولا قليل .

ويضرب العقاد مثلا محسوسا ليحمل قارئة على الاقتناع بما يراه ، والمثل هو ارتفاع سعر الحرير عن سعر الكتان ، ولكن الكسوة السلمية المحكمة من الكتان أفضل وأجمل من كسوة الحرير التى لا تلائم لابسها . وهذا هو الفرق بين شوقى وحافظ ، فإن شوقيا ولا شك أدكى وأعلم وأصنع ، ولكن حافظا يعيش فى نطاقه المحدود خيرا من محبشة شوقى فى نطاقه الواسع ، ويعبر عنه أصدق من تعبيره (١١٧) .

ويقابل بين شاعرية البحرى فى موقفه على إيوان كسرى ، وشاعرية التقليد فى موقف شوقى على آثار الأندلس أو آثار مصر . ويقابل بين أسى البحرى الصادق ، وه شعونة شوقى فى أساء ، فليس فيها من صدق الإحساس ظاهرا ولا باطنا ، ولا كثير ولا قليل (١١٨) .

ومن الطرفين أن العقاد المعنى يتبع الوجهة النفسية فى الأحيال الأدبية التى يتقدمها ، قد أغفل هذه الوجهة فى نقده لرواية وقصيدة لشوقى ، وكان نقده فيها مرجعا إلى دراسة الحوادث التاريخية لهذه الحلية ، بهدف بيان قصور شوقى فى عرضها ، وفى معالجتها لما من الجانب النفسى (١١٩) ، مع أن شوقيا بذل جهدا واضحا فى تحديد ملاحع شخصية تميز العاطفية ، وبخاصة فى وصف نوبات الحسد التى كانت تصيبه ، وما كان يترامى له من خيالات وأشباه من مثل قول شوقى على لسان قمييز مخاطبا نفسه :

قد رجعت الصنبر لي
بالبته لم
ما بال عيسى أظلمت
ما بال سالى جمدت (١٢٠)

وقوله على لسان قمييز من الأشباح والخيالات :

ويصل من الماضي ومن أشباحه
على عبيات الزمان الحيا
عجب العجائب روح لي ماذا أرى
شبح ، أجل شبح وطيف خيال

فكان الخوف أن يعنى العقاد بدراسة هذه الحالات التى تتاب الشخصية الرئيسية فى الرواية ، ولكنه لم يفعل !

وفى جولة أخرى من جولات العقاد فى « مجموعته على شوقى ينمى عليه ارتفاع شعر الصنعة منه إلى ذروته العليا ، ويحيط شعر الشخصية إلى حيث لا يمكن تبيين لحظة من الملاحع ولا غسمة من القسبات التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس ، وإذا عرفت شوقى من شعره فإنما يعرف « بعلامة صناعته » وأسلوب تركيبه ، كما يعرف الصنعت من علامته الموسومة على السلمة المروضة ، ولا يعرف بتلك « المزية النفسية » التى تنطوى وراء الكلام ، وتتجنى من أعماق الحياة (١٢١) .

- (٢٥) عباس العقاد ، مقال التعريف بكتابت الدكتور بدوي طيان (التيارات المعاصرة في النقد الأدبي الحديث) مجلة قافلة التراث السعودية (مارس - أبريل ١٩٦٤م) ص ٢٩ ، ٣٠ .
- (٢٦) عباس العقاد ، يوميات ، ط ٧ ص ١٩ ، ٢٠ .
- (٢٧) المصدر السابق ، ص ٧١٧ ، ٧١٨ .
- (٢٨) راجع ، خطاه كفاي ، التزعة الخيالية في منهج النقد العلمي ص ١٤٦ - ١٥٩ .
- (٢٩) طه حسين ، فصول في الأدب والفن ، ص ٤٧ .
- (٣٠) عباس العقاد ، أنا ، ص ١١٦ .
- (٣١) انظر المصدر السابق ، والمقدمة فيها .
- (٣٢) المصدر السابق ، ص ٢٥٥ .
- (٣٣) انظر طه حسين ، من حديث الشعر والنثر ، ص ١٥٤ .
- (٣٤) طه حسين ، حديث الأرواح ، ج ٢ ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .
- (٣٥) طه حسين ، حديث الأرواح ، ج ١ ، ص ٢٩٤ .
- (٣٦) طه حسين ، خصام ولقد ، ص ٢٣٥ .
- (٣٧) طه حسين ، مع الفتى ، ص ٢٢ ، ٢٣ .
- (٣٨) طين العقاد في معظم نقده يباين مدرسة التحليل النفسي . ونجد في الفيلسوف البارز دكتور استعان ببعض مبادئ مدرسة الطواغ النفسية في دراسته لشخصية أبي العلاء (انظر كتاب العقاد ، الفصول ، ص ٢١ ، ٢٢) ولشخصية الفتى (انظر كتاب العقاد ، آراء في الأدب والفن ، ص ٥٦) .
- (٣٩) يلخص طه حسين نفسه هذا المصطلح فيشير في نهاية كتابه (مع الفتى) إلى ذلك ويقول : « كنت أريد أن أسألك الحديث متى عدت فافصل القول في فن الفتى بعد أن فرغت من تفصيل القول في حياته ، وألف نوع خاص عند ألبان في آراء على أن ألفت يا ألبان ص ٣٧٥ .
- (٤٠) طه حسين ، مع الفتى ، ص ٩ .
- (٤١) المصدر السابق ، ص ٨١ .
- (٤٢) المصدر السابق ، ص ٣٨٢ ، ٣٨٣ .
- (٤٣) انظر المصدر السابق ، ص ٣٠٦ .
- (٤٤) انظر المصدر السابق ، ص ١٦١ .
- (٤٥) انظر المصدر السابق ، ص ١٧١ .
- (٤٦) المصدر السابق ، ص ١٥٥ .
- (٤٧) وبهذا الإحاطة أمر طين ، لأن «الأمم النفسية» لم تكن مثله لند وضعت عند صدور كتاب «مع الفتى» في يناير من عام ١٩٣٧ .
- (٤٨) طه حسين ، مع الفتى ، ص ٥٨ .
- (٤٩) يبرز طه حسين - في تحليله الخصائص الفنية لمرحلتين - خصائصهما اللغوية والبيانية (انظر المصدر السابق ، ص ٥٠ ، ٥١) .
- (٥٠) المصدر السابق ، ص ٧٢ .
- (٥١) انظر المصدر السابق ، ص ١٨٥ .
- (٥٢) المصدر السابق ، ص ٣١٨ .
- (٥٣) انظر المصدر السابق ، ص ٢٨٥ ، ٢٨٦ .
- (٥٤) انظر عباس العقاد ، مطالعات في الكتب والحياة ، ص ١٨٢ .
- (٥٥) انظر ما علمت رقم (٤٩) .
- (٥٦) عباس العقاد ، مطالعات في الكتب والحياة ، ص ١٨٨ .
- (٥٧) انظر المصدر السابق ، ص ١٩١ ، ١٩٢ .
- (٥٨) عباس العقاد ، شخصية الفتى في شعره ، مجلة الهلال ، (عدد خاص من الفتى) ، أغسطس ، ١٩٣٥ ، ص ١١٢٢ ، ١١٢٣ .
- (٥٩) انظر طه حسين ، مع الفتى ، ص ٣٦ ، ٣٧ .
- (٦٠) انظر عباس العقاد ، ساعته بين الكتب ، ص ٥١٣ ، ٥١٤ .

- (١) راجع طه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٨٠ ، ٨١ .
- (٢) محمد خلف الله أحمد ، من الوجوه النفسية في دراسة الأدب ونقد ، ص ١٩٤ .
- (٣) انظر : سهر الغليزي ، ذكرى طه حسين ، ص ١٣٧ .
- (٤) يفسد بالإنهاء النفسي في النقد الأدبي دراسة شخصية للمبدع بوصفه صاحب النص ، والوقوف على العوامل النفسية التي دفعت إلى إنتاجه ، وتبين مشروعية صلة النص بمبدعه ، وإلقاء الضوء على النص ، وتفسير رموزه ، وكشف غوامضه ، وتوصلا لبيان مجالات النص ، واستقصاء دلالاته على صدق المبدع ذاته ، وكيف شكل مبدعه في نصه الأدبي ، وتأثير ذلك النص على المثلثي ، وشاركته الوجدانية للمبدع ، وفي ازدياد إحساسه - في حالة الرضا عن النص - بالصلة والاستمرار النفسي .
- (٥) طه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ٧ .
- (٦) المصدر السابق ، ص ١٢ .
- (٧) طه حسين ، حديث الأرواح ، ج ١ ، ص ٣٥٥ .
- (٨) طه حسين ، حديث الأرواح ، ج ٢ ص ٥٢ .
- (٩) طه حسين ، فصول في الأدب والفن ، ص ١٠ .
- (١٠) طه حسين ، قاعة الفكر ، ص ١٠٠ .
- (١١) طه حسين ، خصام ولقد ، ص ٢٥٧ .
- (١٢) يظهر في تطبيقاته النقدية ما يختلف هذا الموقف النظري .
- (١٣) طه حسين ، مع الفتى ، ص ٣٧٥ .
- (١٤) المصدر السابق ، ص ٣٦٦ . ويلخص طه حسين فيما يرى العقاد القائل بإمكان مبررة للملاحقة النفسية للشاعر من خلال شعره ، كما يتضح فيما بعد .
- (١٥) طه حسين ، خصام ولقد ، ص ١٠٣ .
- (١٦) انظر المصدر السابق ، ص ١٥٥ .
- (١٧) انظر المصدر السابق ، ص ١٠٦ .
- (١٨) انظر المصدر السابق ، ص ٢٥٧ .
- (١٩) جابر عصفور ، الحرايا لتجاوزها : دراسة في نقد طه حسين ، ص ١٠ .
- (٢٠) انظر المصدر السابق ، ص ١٣ .
- (٢١) عباس العقاد : خلاصة العروة والشللور ، جزء خلاصة ، ص ١٢٠ .
- (٢٢) عباس العقاد : مطالعات في الكتب والحياة ، ص ٤٢٥ ، ٤٢٤ .
- (٢٣) عباس العقاد ، يوميات ، ص ٢ ، ١٠ .
- (٢٤) العقاد على حق في هذا الاختيار ؛ فلهذه المدرسة أنصب مدرسو علم النفس للثقافة الأدبية ، وأكثرها لذة بالأفكار ، وأكثرها إلى طبيعة الأفعال الأدبية دراسة وتفسيراً .
- وقد ظهر أثر الإفادة من التحليل النفسي في القرون الأخيرة ؛ فقد استعاد الكتاب المدرسون من التحليل النفسي في بناء شخصيات للرسالة وإبراز حواشيها ، وتقديم موقفيها الدراسية ، كما استعاد كتاب الرواية منه في رسم الشخصيات وبيان سبلها ، والإضاح عن العلاقات بين أبطالها ، واستعاد منه الشعراء في تعميق نظريتهم للإبداع ، وزيادة معرفتهم به ، وما يعود في داخله من صراعات وألم .
- وأبرز ما استعاد النقد الأدبي من التحليل النفسي الكشف عن غوامض الشخصيات لشعيرة في الأعمال الأدبية ، والإسهام في توضيح المعنى الداخلي للنص ، بالكشف عن مصادر الرموز والصور التي يبدى بها النص ، وتبين تفرع هذه الرموز وأثرها في نفس المبدع ، والإسهام في تجلية سر الإبداع الفني . ولكن مجال الإفادة من التحليل النفسي في النقد الأدبي مرموز بالجمع بين هذه الرؤى السيكولوجية والرؤية الفنية الجمالية .
- (انظر : خطاه كفاي ، التزعة الخيالية في منهج النقد العلمي ، ص ١٤٦ ، ١٤٧) .

- (٦١) انظر عباس العقاد، أبو الطيب المتنبي، سلسلة تراث الإنسانية، للمجلد الأول (١)، ١٩٦٣، ص ٢٠.
- (٦٢) طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، ص ٢٣، ٢٥.
- (٦٣) للمصدر السابق، ص ٣٠.
- (٦٤) للمصدر السابق، ص ٩٩.
- (٦٥) طه حسين، مجلده تذكري أبي العلاء، ص ١١٢، وقد أشارت سهر القليوبى - في حديثها عن آفة العمى عند طه حسين - إلى شعوره (بالشيء) منذ طفولته، وشعوره بأنه (منح) يُعَلَّم من مكان إلى آخر. راجع كتابها (تذكري طه حسين) ص ٧٠.
- (٦٦) انظر طه حسين، مجلده تذكري أبي العلاء، ص ١٥٢.
- (٦٧) انظر طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، ص ١١.
- (٦٨) انظر للمصدر السابق، ص ٤٨ - ٥٠.
- (٦٩) انظر للمصدر السابق، ص ٦٠ - ٦٣.
- (٧٠) انظر طه حسين، مجلده تذكري أبي العلاء، ص ١١٩، ١٢٠.
- (٧١) المصدر السابق، ص ١٥٠.
- (٧٢) طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، ص ٧٣، وحديث طه حسين هنا عن المتنبي لا يختلف في جوهره عن رأيه السابق في الموزنة الأولى بين أبي العلاء والمتنبي.
- (٧٣) انظر عباس العقاد، الفصول، ص ٢١، ٢٢.
- (٧٤) انظر عباس العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، ص ١٢٨، ١٢٩.
- (٧٥) طه حسين، حديث الأربعاء، ج ٣، ص ١٠٤.
- (٧٦) للمصدر السابق، ص ١٠٣.
- (٧٧) عباس العقاد، رجعة أبي العلاء، ص ٥.
- (٧٨) انظر للمصدر السابق، ص ٣٠، ٣١.
- (٧٩) انظر للمصدر السابق، ص ٢٢، ٣٣.
- (٨٠) انظر للمصدر السابق، ص ١٠٠.
- (٨١) انظر للمصدر السابق، ص ١٢.
- (٨٢) انظر طه حسين، فصول في الأدب والفن، ص ٢٤ - ٢٦.
- (٨٣) الدراجين إحدى ثلاثون قصيدة ومقطوعة شعرية في وصف الدروج وما يتعلق بها.
- (٨٤) انظر عباس العقاد، اشعار جيمس صفت في اللغة والأدب، ص ١٢٨ - ١٦٤.
- (٨٥) طه حسين، حافظ وشوقي، ص ١٣٠.
- (٨٦) انظر للمصدر السابق، ص ١٣٤ - ١٣٦.
- (٨٧) المصدر السابق، ص ٨٣.
- (٨٨) انظر للمصدر السابق، ص ١٧٥، ١٧٦.
- (٨٩) انظر للمصدر السابق، ص ١٧٦، ١٧٧.
- (٩٠) انظر للمصدر السابق، ص ١٤٠، ١٤١.
- (٩١) للمصدر السابق، ص ١٤٦.
- (٩٢) انظر للمصدر السابق، ص ١٥٧.
- (٩٣) انظر عباس العقاد، الشخصية الحافظة، مجلة الهلال، يوليو ١٩١٣، ص ٨.
- (٩٤) انظر عباس العقاد، خلاصة القوية والشذور (جزء الخلاصة)، ص ٩٨.
- (٩٥) انظر عباس العقاد، شعراء عصر ويثامم في الجبل الماضي، ص ٢٠.
- (٩٦) طه حسين، حافظ وشوقي، ص ٩٠.
- (٩٧) انظر للمصدر السابق، ص ١٧٩.
- (٩٨) انظر للمصدر السابق، ص ١٧٩، ١٨٠.
- (٩٩) انظر للمصدر السابق، ص ١٨، ١٩.
- (١٠٠) الأزدوبية في شخصية شوقي ما أشار إليه هيكمل من تجاور شخصيتين في نفس شوقي، شخصية للزمن العاصر بالإيمان، وشخصية رجل للذات الجلب للحياة وتميها، انظر محمد حسين هيكمل في مقدمته للشوقيات ص ٥، و ٣.
- (١٠١) انظر طه حسين، حافظ وشوقي، ص ٢٠.
- (١٠٢) للمصدر السابق، ص ١٧٤.
- (١٠٣) للمصدر السابق، والصفحة نفسها.
- (١٠٤) انظر للمصدر السابق، ص ١٧٥.
- (١٠٥) للمصدر السابق، ص ٩١. راجع نظراته الفنية من ص ٩٢ إلى ص ٩٩.
- (١٠٦) للمصدر السابق، ص ١٧١.
- (١٠٧) للمصدر السابق، ص ١٧٦.
- (١٠٨) انظر للمصدر السابق، ص ١٩٧، ١٩٨.
- (١٠٩) عباس العقاد، البديوان في الأدب والنقد، ص ٣٥.
- (١١٠) انظر عباس العقاد، سمات بين الكتب، ص ١١٧، ١١٨.
- (١١١) انظر عباس العقاد، رواية قيس في الزمان، ص ٥ وما بعدها.
- (١١٢) انظر أحمد شوقي، قيس، ص ٩٥.
- (١١٣) انظر عباس العقاد، شعراء عصر ويثامم في الجبل الماضي، ص ١٦١.
- (١١٤) عباس العقاد، شوقي في الزمان بعد خمس وعشرين سنة، الهلال، المجلد ٦٥، ١٩٥٧، ص ٨.
- (١١٥) انظر للمصدر السابق، ص ٩.
- (١١٦) انظر عباس العقاد، صفحة شوقي البالية، مجلة الآداب، نوفمبر ١٩٥٨، ص ٣.
- (١١٧) انظر عباس العقاد، مراجع الشعر، مجلة الكتاب، أكتوبر ١٩٤٧، ص ١٥٠٦، ١٥٠٧.



(المصادر والمراجع)

- ١ - أحمد شوقي، الشوقيات، المجلد الثالث، القاهرة، مطبعة لاستقامة، ١٩٥٠.
- ٢ - سقيز، بيروت، دار الكتاب العربي، بدون تاريخ.
- ٣ - جابر مصطور، الرأيا للتجورة، دراسة في نقد طه حسين، القاهرة، المجتة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٨٣.
- ٤ - سهر القليوبى، تذكري طه حسين، القاهرة، دار للمطرب، سلسلة أفرا، ٣٨٨، أكتوبر ١٩٧٤.
- ٥ - طه حسين، مجلده تذكري أبي العلاء، القاهرة، دار للمطرب، ١٩٦٨.
- ٦ - حافظ وشوقي، القاهرة، مكتبة الخزانجى، بدون تاريخ.
- ٧ - حديث الأربعاء، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار للمطرب، بدون تاريخ.
- ٨ - حديث الأربعاء، الجزء الثاني، الطبعة التاسعة، القاهرة، دار للمطرب، ١٩٦٨.
- ٩ - حديث الأربعاء، الجزء الثالث، القاهرة، دار للمطرب، بدون تاريخ.

- ٢٦- مطالعات في الكتب والحياة ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٦ .
٢٧- يوميات ، الجزء الثاني ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٤ .
٢٨- أبو الطيب المتنبي ، سلسلة تراث الأنسبية ، القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، المجلد الأول (١) ، ١٩٦٣ .
٢٩- تعرف بكتاب (التيارات المعاصرة في النقد الأدبي الحديث) للكتور بدوي طيبة ، مجلة لالة الزيت (السعودية) عدد ذي القعدة ١٣٨٣ هـ (مارس - أبريل ١٩٦٤ م) .
٣٠- حسان العقاد ، الشخصية الحافظة ، مجلة الهلال ، يوليو ، ١٩٦٢ .
٣١- شخصية المتنبي في شعره ، مجلة الهلال ، (عدد خاص عن المتنبي) السنة ٤٢ ، أول أغسطس ١٩٣٥ .
٣٢- شوقي في الزمان بعد خمس وعشرين سنة ، مجلة الهلال ، المجلد ٦٥ ، الجزء ١٠ ، ١٩٥٧ .
٣٣- صلصة شوقي الباقية ، مجلة الآداب ، العدد ١١ ، السنة ٦ ، نوفمبر ١٩٥٨ .
٣٤- معراج الشعر ، مجلة الكتاب ، أكتوبر ١٩٤٧ .
٣٥- عقاد كفاي ، النزعة النفسية في مفرح العقاد الطفلي ، القاهرة ، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان ، ١٩٨٧ .
٣٦- محمد حسين هيكل ، ملحة ديوان الشوقيات (الجزء الأول) القاهرة ، بدون تاريخ .
٣٧- محمد خلف الله أحمد ، من الوجوه النفسية في دراسة الأدب ولقده ، القاهرة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، طبعة ثانية مملكة ١٩٧٠ .

- ١٠- عصام ونقد ، بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٥ .
١١- لصول في الأدب والنقد ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ .
١٢- ثقافة الفكر ، القاهرة ، مطبعة النجالة ، بدون تاريخ .
١٣- مع أي العلماء في صحته ، للقاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .
١٤- مع المتنبي ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ .
١٥- من حديث الشعر والفن ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٣ .
١٦- حسان العقاد ، آراءه في الآداب والفنون ، بيروت ، الهيئة العامة للكتاب ، بدون تاريخ .
١٧- حسان العقاد ، أشعث مجتمعات في اللغة والأدب ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .
١٨- أنا ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، الطبعة الثانية ، ١٩٧١ .
١٩- حسان العقاد ، اللجوان في الأدب والنقد ، القاهرة ، دار الشعب ، بدون تاريخ . (بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازن) .
٢٠- حسان العقاد ، المقصول مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وعطرات وشذور ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .
٢١- خلاصة اليونانية والشذور ، بيروت دار الكتاب العربي ، ١٩٧٠ .
٢٢- رجعة أي العلماء ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .
٢٣- رواية فحيز في الزمان ، القاهرة ، مطبعة المجلة الجديدة ، بدون تاريخ .
٢٤- ساعات بين الكتب ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الرابعة ، ١٩٦٨ .
٢٥- شعراء مصر ويثانهم في الجبل الماضي ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٥ .



الواقع الأدبي

• تجربة نقدية

دورات الحياة وضلال الخلود

ملحمة الموت والتخلق

في «الحرائش»

• رسائل جامعية

واقع وآفاق النقد الروائي العربي

تجربة نقدية

ملحمة الموت ، والتخلق في الحرافيش*

دورات الحياة ،
وضلال الخلود



يحيى الرخاوى

●● ظل نجيب محفوظ يحاول ، ويحاول ، ويطلقها من كل جانب ، وبكل سبيل ، حتى بلغت أوج البدايات في « الطريق » ، وتعددت المحاولات في أكثر من موقع في الرواية الواحدة ، وفي أكثر من قصة قصيرة ، اختلفت ظهورا (مثلها في : حارة العشاق ، أو حكاية بلا بداية ولا نهاية) ، والتضادا (مثل : ثرثرة فوق النيل ، أو اللص والكلاب ، أو الشمع) حول المسألة نفسها ، بل يكاد لا يخلو عمل له إلا وأنت تلمحها - أعني المسألة نفسها - بشكل أو بآخر .

وحين تقدم إلى إعادة صياغة مسيرة الحياة من خلال استرجاع الرسائل السماوية بلغة معاصرة نسبياً ، راح لغامر فلها رمزا صريحا في أولاد حارتنا ، لكنه وقع ، وما كان له إلا أن يفعل ، في خندق الالتزام التاريخي ، والتحفظ الديني ، فخرج العمل في صورة إعادة صياغة أكثر منه خلقا طليقا ، حين انتزع منهم جائزة نوبل ، وقالوا إنها للتلاية وأولاد الجبالوي ، كدنت أسمعه يقول في بعض تصريحاته ، بل هي للمحاولة الدوب والحرافيش ، فقد استطاع أخيرا أن يوقها كأفضل ما يكون القول في الملحمة ، بل أظنى قرأت له ، بعد الجائزة ، دون أن أذكر المصدر المحدد ، نصريحا فهمت منه أنه يقر أن الحرافيش هي التطوير التيجاوزي لأولاد حارتنا .

ورغم ما قيل في الحرافيش وعنها ، فلأنني أحسب أنها لم تأخذ حقها ، ولا أحسبني قادراً على الوفاء بذلك . وإذا كنت سوف أركز على موقف بذاته في هذه الدراسة البديهة ، فلأنني لا أملك إلا أن أشير في الوقت نفسه للخطوط العامة لما أنوي تناوله حالا ، أو فيما بعد .

(١)

١/١

البشرى ، فوق قمة الوجود الحيوى . وما بين طرفي « الموت المصير » ، و« التخلق » : إعادة الولادة » ، تتجدد الحركة ، وتبعث الحياة من أبيات القصيدة / الملحمة طويلا وعرضا ، دورة وإعادة ، جدلا وتوليفا ، دون انقطاع .

٢/١

الدافع / اليه : هو الموت .
والقانون / الختم : هو الحركة .
والمرشح / المجال : هو الزمن .
والقصود / التلئ : هي دورات الحياة المفتوحة النهاية ، ورغم استعادة كثير من الخطوط نفسها .

أما أنها ملحمة ، فهي ملحمة « ... هي قصيدة قصصية طويلة (١) ، جيدة السبك .. تتسم وقائع قصتها بالشرف والجلال ، ويعالج فيها الموضوع على نحو يتناسب مع أعمال البطولة .. الخ » .
فما الموضوع ، وكيف هي القصيدة ؟

أما الموضوع فهو الحياة : الحياة بما هي حركة دوارة ، لا تبدأ بالولادة - كما دأبت على تعريفها - بقدر ما تتخلق بيقين الموت . ويقين الموت ليس وعيا خاصا به ، بقدر ما هو الحقيقة الموضوعية الأساسية في الوجود

قرئت في صورجيا الأولى في المؤتمر العر الرابع للغب للشعر
١٩٨٩ .

وفي الصفحة التالية : « نحن خالدون ، ولا نغوت إلا باخيانة والضعف » .

(وسوف نعود لكل ذلك بعد حين) .

ومنذ البداية ، واجهتنا الملحمة بالوت يسير على أرجل ، حين أعلن عن نفسه بمواكب التموش .

(ص ٥١) : « ميت جديد ، ما أكثر أموات هذا الأسبوع » .

(ص ٥٢) : « وأحياناً نتابع التموش كالطابور ، ولا يسرق هذا الموت الكاسح بين غنى وفقير » .

وفي مواجهة هذا الموت منذ البداية ،

(ص ٥٤) : « جُرب عاشور (الأول) الحرف لأول مرة في حياته ، نهض مرتبداً ، مضى نحو القيو وهو يقول لنفسه إنه الموت .

تسامل في أسى وهو يقترب من مسكنه : لماذا تخاف الموت يا عاشور ؟

وكان الملحمة ظلت بعد ذلك حتى نهاية النهاية ، نحاول أن نجيب عن هذا السؤال . فهل أفلحت ؟

هذا مأسوف نحاوله في هذه الدراسة .

٢/٢ :

ثم اقترنت رؤية الموت رأى العين - بقلنا - بالحرب منه - منذ البداية - بالحلم ، فعاشور حين قرر شد الرحال هرباً من الشوطة (الطوفان) ، كان ذلك بناء على حلم رآه ، فهم منه أن الشيخ عفرة زيدان ينصبه أن يشد الرحال ، فكان قوله الموجز المكثف لمحميدو شيخ الحارة :

- لقد رأيت الموت والحلم (ص ٥٨) .

كان ذا دلالة خاصة ، فقد استعمل رأيت ، وكأنه يعنى البصر والبصيرة معا ، ويمثل جدار شيخ الحارة :

- هذا الجنون بعينه ، الموت لا يرى :

ثم انتبه إلى عطف الموت على الحلم دون زيادة ، فنشعر أنه ثمة دليلاً آخر على خصوصية هذا الترادف في التعبير ، وكان الحلم (فالضلال فيها بعد) هو البعد الكامل للموت ، وفي الوقت نفسه هو تقيضه ، والعطف الغائب له .

كل ذلك برغم البدايات المنطقية :

(ص ٥٦)

- بل رأيت الموت أفس ، ورائحته شممت .

- وهل الموت يعاند يا عاشور .

- الموت حق والمقاومة حق .

- ولكنك تمرب .

- من الحرب ما هو مقاومة .

والعلاقات/التجاوز : هي التراكمات المتفاعلة معا ، حتى التغير الكيفي . كذلك : الكمون/ التمثيل حتى التفجير/ البدء مرة أخرى ، بما يشمل حتما : المواجهة/ التقيضية فالولاف والنضج الدوائري للتضام : بدءا من داخل الذات وانطلاقا إلى مسارات الكون ، مارا بجموع الناس ، ملتصقا بهم ، إذ هم أساسا البداية ، المصير .

(٢) الموت

١/٢ :

أما أن الموت هو الأصل ، وهو اليقين ، وهو الدفع ، فقد شغل هذا الأمر مخوطا بشكل ملح ، وراسخ ، وجاتم ، حتى اضطر إلى إظهاره بصورة رمزية مباشرة ، كانت أن تستطع منه - مثلا - في مسرحيته القصيرة : « المطاردة » ، وإلى درجة أقل : « المهمة » (وعادة في أغلب مسرحياته القصيرة على وجه التحديد ، أكثر من قصصه القصيرة) .

وهو يقرن الموت بالزمن ، أو بتعبير أدق ، بمرور الزمن (فالزمن عنده شيء آخر) ، حتى ليتمكن في العمل الواحد أن يفسر الرمز على أنه الموت ، أو على أنه الزمن ، دون اختلاف كبير (لاحظ ذلك في مسرحية « المطاردة » على وجه التحديد) .

فلنتنظر كيف تناول الموت في الملحمة ، إذ نصله البداية ، واليقين ، والتحدى ، والدفع جميعا :

الموت عند محفوظ - وفي هذه الملحمة خاصة - ليس هدفا .

(ص ٦٤) : « الموت لا يجهز على الحياة ، ولا أجهز على نفسه » .

والموت (لا الولادة الجسدية) هو البداية ، والحياة هي إرادة التخلل من يقين الموت والوهي به ، فمنذ السطر الأول يعلن محفوظ أن ملحمة تدمر . . . في العمر العابر بين الموت والحياة » ، ليس بين الولادة والموت ، فالو هو الأصل ، والحياة احتمال قائم . هذه الحقيقة هي سداة الملحمة ولبائتها .

فالوت بمعنى العدم - كما يشع عنه - لا وجود له . (ص ٤٠٣)

حين راح شيخ الزاوية (خليل الدهشان) يصير جلال (الأول) بعد موت خطيبته قمر دون مبر (١١) .

- كلنا أموات أولاد أموات .

فقال بيقين : لا أحد يموت .

لكنه يقول لأبيه في الصفحة التالية مباشرة :

- يوجد شيء حقيقي واحد يا أبى ، هو الموت .

وفي الصفحة نفسها :

« كلهم يقدمون الموت ويمعدونه فيشجعونه ، حتى صار حقيقة عائدة » .

لكنه لم يتناول تماماً ؟ فقد استمد للتلقي دون المبادرة ، فهو ينتظر : « ستسبح فرصة فينتهزها » . ثم : « ستعرض تجربة فيخوضها » . ولم تسبح الفرصة ، ولم تعرض التجربة إلا في ظروف أخرى ألحقت وفرضت نفسها على حفيده البعيد : جلال ، فيها بعد . ومع التسليم للقدر الزاحف غنى شمس الدين حسم الموقف : « أليس من الأفضل أن أموت مرة واحدة ؟ » (ص ١٣٧) .

وعوت « عجمية » زوجته يرى الموت (رأى العين) كما رآه أبوه من قبل ، فيهرب منه إلى الخلاء ، ثم يستبدل به الاختفاء تذكيراً أسطوريا ليظل منتظراً مهدباً طوال الملحمة ، رأى شمس الدين الموت في عجمية :

(ص ١٣٨) : « وآما وهي تغيب في المجهول ، وتتلاشى » .

ولكن هل الموت هو مجهول هذه الصورة ، أم أنه مازال اليقين الذي ما بعده يقين ؟ فيكرر (الصفحة نفسها) : « إنه لا يخشى الموت ولكن يخشى الضعف » .

ويكرر : « ما يخشى قفا الحياة ! » .

ويأتى موت شمس الدين التاجي صورة مجسدة لنجاح ما ؟ لقد مات وهو في أوج انتصاره ، وكأنه نجح في أن يؤجل الضعف أو يخفيه حتى استسلم الموت للنجاح . تكريم لا يرتفع إلى تكريم أبيه بالاختفاء ، لكنه أفضل من الضعف والشقة على أي حال .

لكن ثمة مشاعر لم نرها في أبيه عاشور الكبير ، صاحبت خبرة النهاية عند شمس الدين ، وهي مشاعر الوحدة المتألمة ، لكنها ليست متألمة فحسب ، بل « متألمة وموشحة » ومنها تسببت النهاية :

(ص ١٤١) : « ووردت كلمة تقول ، إن كل شيء هباء حتى الفوز ... إلخ » .

وتعلن الوحدة في اللحظة نفسها التي يعلن فيها الفوز الأخير ، ويعنه :

(ص ١٤١) : « ولكنك وحيد ، وحيد بتألم ... إنه يقترب من الحارة وفي الحقيقة هو يبتعد » .

وصور الموت بذلك المجهول الذي يصارعه في وحدته ، « إنه يصده عن السير ، يرفع أديم الأرض حيال قدميه ، يسرق فوزه العظيم بيسمة ساخرة ، يكرر قبضته (المجهول) ويسدد إليه ضربة في الصدر لم يعرف لمعضها مثيلاً من قبل » .

إنذن فالوفاة هو المجهول ، لكنه هو اليقين للمؤمن في قبضة حقيقتية تضرب ليتهاوي شمس الدين لتنتلقه أيدي الرجال .

مات .

وكان هذه الصورة نفسها قد وصلت إلى حفيده جلال فيما بعد ، في ظروف أتسى كما ذكرنا ، فطورها بجوهر أعز . كما سيأتى .

سمى شمس الدين « قاهر الشيخوخة والمرضى » (ص ١٤٣) وكان وحدة النهاية ، ويأتى التزول لم يصل إلى الناس بأى شكل يتر

لكن الملحمة بعد ذلك راحت تتناول صنوف الحرب وصنوف المواجهة بأبى ما يكون التناول .

وبداية يأتي اختفاء عاشور التاجي (الأول) دون موت ، وكأنه تأجيل للحكم ، ويظل عاشور طوال الملحمة هو الحاضر الغائب مثل الجبلاري في أولاد حارثنا ، وآخرين ، ولكن هذا الاختفاء هنا له وظيفة أخرى غير السعي إلى الأصل ، والحنين إلى المطلق ؛ فهو من جهة أخرى يترك الباب مفتوحاً للتواصل بين نزلاء النكية الحاضرين الغائبين ، الذين لا يعرف أحد هل يموتون أم لا ، وإن ماتوا فآبين يدفنون موتاهم (مثلاً) .

ومن جهة أخرى يمد هذا الاختفاء تذكيراً بتجنب الموت الفناء (ص ١٣٠) : « أم يكره عاشور بالاختفاء ؟ وبعد في الوقت نفسه وعداً باحتمال العودة » .

بعد ذلك ، وطوال فصول الملحمة ، تحدث للمواجهة بالوحي بالموت ، وسحتمه قبل حدوثه .

٣/٢ :

وها هو ذا شمس الدين التاجي : (ص ١٣٧) « لأول مرة يتساءل عما فات ، وعما هوأت ، وتذكر الأموات » .

وفورا يرتبط ذلك بالشعور بتوالي الزمان كما أسلفنا :

في الصفحة نفسها : « إن هذا زفة مسلحة ليس ألف مرة من صد ثانية بما لا يقال ، وإن البيت بعيد والحاربة تتمر لا الإنسان ، وإن الطرب طلاء قصير الأجل فوق موال الفراق » .

(تذكر هنا اكتساب الشجاعة بشكل ما)

ولكن هل هو الموت الذي يخشاه ، أم أنه الضعف والشيخوخة :

يراجه شمس الدين هذا السؤال ، وهو يمس تماماً مفزى الدعاة : « أن يسبق الأجل غور الرجال » ، يراجعه أكثر فأكثر بعد موت حميد ، المعلم دهشان ، ثم عثر لفتشاب صاحب الوكالة ، « فهذا (الأخير) رجل يمثلك في السن ، يقف معه في صف واحد » ، يراجعه السؤال فيجيب عنه بأن (ص ١٣٠) : « ولكن الموت لا يجمه ، لا يزعجه بقدر ما تزعجه الشيخوخة والضعف ، إنه يأبى أن يتصبر على الفتوات ويهزم أمام الأسمى للمجهول بلا دفاع » .

فهل صحيح هذا ؟ وهل صحيح أن الضعف لا الموت هو قضية الملحمة ؟ . أجيب بدورى حالا : بل هو الموت يقيين » .

وفي بدايات المحاولة للتصدي للنهاية يمس شمس الدين بالمخاضة التي خاضها أبوه من قبل ، والتي أدت إلى زواجه من فلة ، أمه ، فيذهب إلى الخمار لكانه لا يتمنى ، لا يستطيع أن يتمنى . (ص ١٣٦) : « وأفاق من جنونه فتلاشت نواياه المشهورة ، استسخط سلوكه ، كلاً لن يتحدى الهواء ، لن يتمنى في ارتكاب الحماقات » .

٦/٢

ومن المتطابق نفسه أسمح لنفسي بفتح صفحة الموت الأهم والأكثر دلالة ، التي منها ينطلق جنون/ضلال الخلود بقتل زهيرة أمام طفلها (ص ٣٨٠) وخاصة إن الطفل - بعامه - يكاد يصعب عليه أن يفرق بين الموت والقتل ، من حيث إن الاختفاء ، وفقد الدسم ، هما الأصل ، سواء انقضى الحطاف من المجهول ، أو مثل أمام ناظره رأى العين .

يتأكد هذا من تسال ل جلال طفلا بعد فقد أمه (وهو الأكبر سنا) فقد قام من نومه مقزوعا ذات ليلة (ص ٣٨٥) ليسأل أباه وهو يجهش بالبكاء :

حق ترجع أمى ؟

فلنا أن نعد هذه البداية الفاجعة هي أول هذه الصفحة المحورية في دراستنا الحالية .

وعلى الرغم من بدايتها المأساوية بقرع طبول الموت قتلا متفصلا ، إلا أن نغمتها انسابت ، وتختت وهي تتسحب إلى كيان عزيز (زوج زهيرة الثالث) فنسحق استجابة لنبيه « جسد الحياة » (ص ٣٨١) فهو الذي نبذ جسد الحياة ، قبل أن تنبذ الحياة جسده ، وكان محفوظاً يزارح هنا بين الموت والزحف ، والانتعاش التسليم ، ثم يسرع الفالاح بالإيقاع ، فيفضى عزيز نجيه في أسابيع .

وإذا كان نضج الحياة/الفطرة قد أثار التساؤل لالت سائلة الذكر ، ومن بينها : لم نهن للموت ؟ ومن قبل ذلك آثار تسال ل عاشور الأول : لماذا تخاف الموت يا عاشور ؟ ، فإن صراع الحظ مع القدر في مصرع زهيرة ، فموت عزيز قد أثار تساؤل لات مقابلة ، متناقضة ، ومكملة . (ص ٣٨٢) . تساملت (الحسارة) : ولم يضحك الإنسان ؟ لم يرقص بالغور ؟ لم يطعن سادرا فوق العرش ؟ لم ينسى دوره الحقيقي في اللعبة ؟ ولم ينسأ نهايته المحتومة ؟ وملحة الحرافيش برمتها تطرح هذا التساؤل : لم ننسى الموت ؟ ولكن ماذا تفعل لو لم نسه ؟

هذا ما تصابعت منه وبه الملحمة حتى وجدنا أنفسنا ، من ناحية وجهها لوجه أمام يقين الموت : ومن ناحية أخرى وجهها لوجه أمام الزمن الزاحف ، وهما صنوان ككادان ، موضوعا - أن يترادفا .

ثم ماتت قمر (خلية جلال) ، خضعت خضعا في رومان حبها دون برير أو مقدمات أو تفسير .

ماتت ووالده (عبده الفران) يغني بطريقته الهجومية الساخرة في ساحة التكية ، (في الحلم ، ولا فرق) . ماتت فاستيقظ يومها خطف أمه مضرجة بدمائها .

وموتها ، وهذه الاستعادة ، تفجرت القوة/الحراقة/المستحيل في كيانها .

(ص ٤٠٩) « شعر جلال بأن كائنات خرافيا يحل في جسده ، إنه

الصورة ، فمضى مكرما مثل أبيه . وكان محفوظاً يستدرجنا بإصرار فيندم إلينا التصعيد المتزايد لمواجهة القضية .

أولا : يمضى بمشاور الكبير دون موت ، بعد أن يلف ويدور حول المسألة ، بحجمها وقيمتها .

وثانيا : هو يظهر المسألة في وعي ابنه شمس الدين ، دون أن يعلنها للآخرين ، حتى في شدة الوحدة ، وعشق اليأس .

... ثم ماذا ؟

دعنا نرى .

٤/٢

(ص ١٧٨) : موت سليمان ، (ابن شمس الدين وصمية) أظهر لنا وجه آخر للموت ، وهو الانقطاع .

حين أمرك سليمان ، من الواقع ومن رة بكر ابنه الذي يعلمه مسبقا ، أدرك أنه لا يوجد من بين ذريته من يكمله ؟ من يحمل رسالته ، حتى لو كانت رسالة الشر والطغيان ، قلما مباشرة :

« إن أودع الدنيا مثل سجون ... أستودعك الحى السلى لا يموت » .

فها البديل لذلك ؟ وكيف يمكن أن يودع الناس الدنيا وهم طلقاء أحرار ؟

إن النظر في عكس مقولة سليمان هو الذي يمكن أن يوضحها بشكل ما .

وحين تحرك في عزيز (ابن قرّة وعزيرة البنان) الوعى الآخر ، الوعى : الحياة ، الجنس ، الطبيعة ، الفطرة (هل يوسعه أم يحول بين المحروين أن يهيم ؟) ففز السؤال حول الموت (مع الأسئلة الأخرى) : سؤال هو أقرب إلى الجواب حيث تقدمت صنية : هل عرف أخيرا : لم تشرق الشمس ، لم تتألق النجوم في الليل ، عم نفصح أناثيد التكية ؟ لم نهن للموت ؟ فيحضر التساؤل حول الموت هنا مع البصيرة المنجزة بمضمون آخر ، أكثر متفصلا ، وموضوعية وحبرية .

ولعل السؤال اللاحق في الصفحة التالية (ص ٣٢٩) : لم لا تفعل ماشاء ؟ يزيد الأمور وضوحا .

٥/٢

مرة أخرى نقلى الموت في ثلاث شخصيات في صفحة واحدة (ص ٣٧٠) ، بل في بضعة سطور متتالية :

« يموت رمانة في سجنه ، وتنتشر رقيقة هائم حزنا عليه ، مشعلة النار في نفسها ، ويقتل الرئيس الفتوة نوح الغراب برصاصة من مجهول (فؤاد عبد التواب) » .

وإذا كنا قد أجّلنا الحديث عن القتل والانتحار في هذه الدراسة البلدية ، فإن الحرص على التنبؤ بتلاحق الإيقاع اضطرنا في هذا الموقع إلى الجمع بين الموت والقتل والانتحار .

وهو إذ يتساءل : « من قال إذن إن الحياة خالية ، خالية من الحركة واللون والصوت ، خالية من الحقيقة ، خالية من الحزن والأسى والنعم » ، لا يتساءل مترجماً ، ولكنه يشير إلى قراراته الصاعقة ضمناً ، فالجواب المتضمن في هذه الأسئلة هو : أنه هو الذي قال ذلك دون سواء ، قال وقرر ، كل ذلك ، في هذه اللحظة الصاعقة المولدة معاً ، قرر ، فقرر ، ولا راد لقراره ، وبقراءه هذا تحرر فعلاً من كل شيء ، من الموت ثم من الناس ، ثم من المشاعر :

(ص ٤٠٢) : « إنه في الواقع متحرر . لا أحب ولا حزن . ذهب العذاب إلى الأبد . حصل السلام . ولكن كيف ؟ ولكن بالانسحاب والتبلد ؟ أبداً . بل بالحال والتوحيش التحدي :

(ص ٤٠٢) : « وليلة صلاة متوحشة مطروحة لن يروم أن تكون التجمعات خلواته ، والسحب أقرانه ، والهواء نديمه ، والليل رفيقه .

وللمرة الثالثة يضمهم :

- كلا .

ويعلم إنكاره للموت (وللناس والأحياء) حين يرد هل شيخ الزاوية :

« لا أحد يموت .

هم جلال بالمستحيل » (ص ٤٠٤) .

وحين كانت تعاوده ذكريات الحب كان يجتمى منها بالكراهية .

(ص ٤٠٥) : « أكره لفسر ، هله هي الحقيقة . هي الألم والجنون ، هي الوهم » .

لكن مشاعر الكراهية نفسها هي مشاعر السلام ، وهي أفضل من اللابالاة ، لكنه يتحدى من الكراهية إلى التشبه :

« كيف هي الآن في قبرها ؟ قرية متضخمة تنفخ منها روائح عفنة ، وتسبح في سواحل سماعة ترقص فيها الديدان » .

ثم من التشبه إلى الاحتضار :

« لا تحزن على غلوق سرعان ما انهم . لم يحزم الحياة ، فتح صدره للموت » .

ثم يتسلخ إلى المستحيل :

« إننا نعيش ونموت بإرادتنا

نحن خالدون ، ولا نموت إلا بالحياة والضعف » .

وحين ألغى أثير الموت ، فصحا الحياة ، والناس ، وراح يستعمل الجميع محطراً : فيمد أن اعلى عرش الفتنة ، وجاء أبوه يذكره بالعدل الذي يتساءل عنه الناس ، فيرد عليه « بازدره » .

- إسم يموتون كل يوم وهم مع ذلك راضون .

٧/٢

ويحيى موت زينات (الشقراء) أم جلال الثاني ، كالزلازل ،

يملك ، حواس جديدة ، ويرى علماً غريباً . عقله يفكر بقوانين غير مألوفة ، وما هي ذى الحقيقة تكشف له من وجهها » .

واختلط الوجود بالعدم :

« طوى الغطاء عن الوجه ، إنه ذكرى لا حقيقة ؛ موجود وغير موجود : ساكن بعيد متفصل عنه بعيد لا يمكن أن يقطع ؛ غريب كل الغريبة ، يتكرر برؤى معرفة له . متعال متعلق بالغيب ؛ غافض في المجهول ، مستحيل غامض مندفع في السفر . خائف ، صاغر ، قاس ، معذب ، محير ، خفيف ، لا نهائي ، وحيد .

وهضم يذهول ويحد .

- كلا .

وكان هذا هو أحد الأجوبة المطروحة - وأهمها - إجابة عن تساؤل الملحة المحوري .

وإذا كان التساؤل / المقدمة هو لماذا نخاف الموت ، ثم يليه التساؤل التالي : لم نحزن للموت ؟ فإن التساؤل المحوري هو : لم ننسى الموت ؟ ومن هذه الأسئلة الثلاثة نستطيع أن نصوغ التساؤل الجماع بمواجهة السؤال : فما العمل ؟

إذا كان الخوف من النهاية مثلاً ، وكان الحرب مستحيلاً ، أوفى أحسن الأحوال مؤقتاً ، وكان الحزن أقوى من الحياة ، والنسيان أبعد عن التناول ، فما العمل ؟

هنا تقفز إجابة جلال صريحة أنه : « كلا » .

فهو الرفض ، والإنكار :

مازلنا (ص ٤٠١) .

« يد غطت الوجه فأغلقت باب الأبدية » .

آه : لم يقل « ففتحت باب الأبدية » ، أ غلقت عادة ، في العرف الدفين ، طريق إلى الأبدية (الحياة الآخرة) ، بغض النظر عن أين سئمضي هذه الأبدية : في جنة أم في جهنم ، فالخلد في أعياء سواء . لكن التعبير هنا يشير إلى أن الموت هو الذي أغلق باب الأبدية ، لا أنه فتحها .

فهل يعني ذلك أن الأبدية ممكنة على هذا الأرض دون سواءها ؟

« لم يتأوه ، لم يلفرف دمة واحدة ، لم يقل شيئاً ، تحرك لساته مرة أخرى مغمضاً :

- كلا .

وتكاثفت صور الموت بما يتجشأ .

« رأى رأس أمه ممشياً ، وكأنها ما ماتت إلا هذه اللحظة » (لأم يسأل أباه منذ زمن غير بعيد : متى تعود ؟) .

وحين نهيه الآخرون أن وسد الله أ فزع لوجودهم حتى أنكره ، وكأنه وهو يلغى الموت ، لقد ألغى الناس والحياة جميعاً بقسوة واحدة .

ليقول لنا إن الموت أكبر من كل رتبة ، وأقوى من كل هروب .

وعلى العكس من موت قمر (خطيبة جلال الأب) جاء موت زينات (أم جلال الإبن) :

ماتت قمر وهي بعد الفتاة البكر ، صغيرة السن ، الخطيبة الطيبة العاشقة البطلة ؛ ماتت بمرض عابر وهي في ريمان صباها تستند لزواج سعيد بعد أن انتصر الحب على صلاوة أمها ومقاومتها .

أما زينات الشقرا ، فهي باعثة الهوى ، ثم هي حشيقة جلال الأب ، وقد بلغت بها الجسارة أن تسمى ابنتها منه ، وهو ابن سفاح ، أن تسميه باسم أبيه مباشرة . وهي تموت وهي في الثمانين بعد أن ثابت وأتابت ، وتحدثت ونجحت أن ينشأ جلال ابن الحرام معروفا بالطيبة والأمانة وحسن الخلق والورع ، ولا تموت إلا عن ثمانين عاما ، وكان جلال قد بلغ الخمسين من عمره .

وكما قال جلال الأول للموت كلا ، ثم راح يدرب نفسه على كره قمر في ترتيبها ، وتشويه صورتها في شكل قرية مفتوحة متفتحة يرضى فيها الدود ، راح جلال الثاني - فجأة - يشوه صورة أمه ؛ أمه التي . . . هو نفسه كان يقول إنه ظلمها أحبا حبا ، لكنه لم يكن يتصور أن يفعل به موهبا ما فعل .

(روى في الجيزة وهو يبكي ويتعجب) ، أما الأعجب من ذلك فهو ما حصل له عقب انتشاع الكتابة .

لقد قالها أيضا : كلا ، ولكن بطريقة عملية مفادها ، لم يقلها للموت ، وإنما قالها الموت له ، فأعادها ، أن كلا .

كلا للرتابة والاستقامة والفتور ، كلا للمحافظة والذمة والرتابة ، كلا لما فرضته أمه عليه ، عكس ما هي ، وما كانت من فجور وجنس وهش وقيل ، وكأنها أنشأته نقيضا لها ، وتكفيرا عنها ، فحرمته حق في تجربته ، ولم يولد إذن هذا الجليلد « مجهول الأصل » (ص ٤٥٠) ، إلا بقدر حسابات الظاهر ، بل حقا لقد قدفه قبر مولوه بالمقاربت ، وهو الداعل المروض الكويوت ، زينات الأولى بداعل داخله ، فالتقلب أول ما انقلاب عليها :

« تبتلى له حبه لأمه عاطفة غريبة مضطربة كأنها السحر الأسود ، تبحر في الهواء خلفه حبرا باردا شديد اللبوة (نفس قسوة أبيه في مواجهة موت قمر) ، أصبح يثور لذكراها ولعينيها ، لم يبق في قلبه أثر لحزن أو بر أو ولد ، ولما صوت يمس له في دخوله بأنها يتنوع الصدرة والفتحت في حياته ، وأنه ضحيتها إلى الأبد » (قبل الموت وهو الناضل الأمين ، وبعد الموت وهو النقيض الناز الضاليع ؛ وجهان لعملة واحدة) .

ويبقى أن كل ذلك (موقف أبيه نفسه) هو نتاج مواجهة الموت ، فقهر الحزن حتى إضلاله ، ولكن في الوقت نفسه هو دليل المعجز عن التخلص منه (الحزن) ، ثم إنه الاحتجاج القاسي على الميت الذي تمحل من الحى العاشق للتمتد - بموته - ثار جلال الأول على قمر ، واتهم - بعد موتها - بالضعف والتخاذل أمام الموت ، وكأنها اختارت

الموت يحض إرادتها دونه . أما جلال الابن ، فقد ثار على أمه باثر رجى ؛ فهي لم تجته موتها (وقد بلغت الثمانين) . وإنما خاتته بما صاغت فيه ، حين صنعتها تقبض ما هي ، وما هو .

ونأى ثورته صريحة مباشرة ضد كل ما فرض عليه ، تكا بعد مشاهدته ، فيقته بهذه الحقيقة الموضعية الأولى : عارية مجردة . يقول لدلال الغاية ، المشقة الحليدة (زينات الحقيقية) :

« كرهت حاضري وذكركي ، حق التجارة والريح ، ومشاكل البنات المتزوجات ، وكرهت ابني شمس الدين الذي يعمل سواك عتلى ، وكأنه حار يسوق حارا ، وكرهت أمه التي يمس بحسنا بيركاتها ، ورأيها تستنزفني بغير وجه حق ، كما استنزفتني أمي من قبل . . . » (إلخ . . . انظر بعد) .

يقين الموت هنا ، وإقاعا مثالا ، قد فاجأ جلال الثالث برغم بلوغ أمه الثمانين وهو في الخمسين ، وحفظ بذلك بذكرنا أن جلال الابن لم يضع موت أمه في الحسبان ؛ أنكره في غيبوبة الاعتماد والكبت ، ثم حين فوجيء به ، برغم كل الترقعات ، كاد يحمله يقول إنه لم يولد من قبل ، وكان ظهور الموت هنا يله الصورة المفاجئة ، بلا مفاجأة - وبشكل مباشر - هو الوعى بحقيقة الحياة ، ومن ثم محاولة اللحاق بها ، ولكن كيف ؟

(٣) ضد الموت ؟

هذا هو الموت كما تصادق محمد ، ومسح ، وأرهب ، فأنكره جلال ابتداء ، بل من أن يخاف منه ، أو يحزن له ، أو يتنجس في أن ينسأ ، أو يتصور أنه يفعل .

فما مقابل الموت ؟ وكيف عالجته الملحمة هذه القضية ؟ وكيف المسار ؟

يبدو أن الحياة ، ليست هي الرادف الحقيقي لما هو : ضد الموت . فمن الموت تصفر الحياة . . . وكان الموت هو صانع الحياة .

الموت ، كما تقدم ، هو حركة ، بعكس الشائع عنه ، أنه عدم وسكون .

فلذا كانت حقيقة الموت هي الباهت للحياة ، وهي البرور والداعل لاستمرار الحركة ، وهي المسئلة عن إعادة التخلق وتصفر الوعى ، فما السكون ؟ وما الضد لما هو موت ؟

في الواقع أن نجيب محفوظ ألح على عدة احتمالات أفرحت بأن تكون هي الضد المحتمل ، منها على سبيل المثال :

التكية ، والحلاوة ، وأحياناً الظلام ، والظلمة ، وأقل من ذلك الفراغ .

ولميا هذا التكية يسكونها وأتأليدها المعادة ، لا نجد سكونا يقدر أن يكون ضد الموت بكل زخم دفعه كما صورته الملحمة . حتى

المسجور الرابع إلى الجبلد الواعد ، متضمنة المخاطرة بالقديم ، بغض النظر عن النتيجة ، إن بناه أو هدمها . لكنها تحمل في الحالين من مقومات الحياة المتجددة ما يجعلها الغالب الحقيقي للسكون .

ثم ثمة حركة متصلة عبر الأجيال ، تقاس وحداثتها الزمنية ليس فقط بطولها ، وإنما بما تجوّه من معاني التغيير الكيفي . وهي يمكن أن تحمل إيجابيات الحركات السالفة الذكر ، ولكن على مدى أطول ، وشمول أعم .

وستناول كلاهما بما تسمح به هذه المقدمة .

أما الرأية المتعاقبة ، فهي الزمن بمعناه التتابعي الملاحق . (وليس الزمن بحضوره الكائن الغائب للتخلق : « المر العابر بين الموت والحياة ») .

بل إن هذه الحركة الرأية هي أقرب إلى السكون ، ولم يعتن نجيب عفوفاً بإظهارها لنا ، بل كانت تظل من ثنايا الإيقاع ، أو تستتج بالسلب من أحاديث الرأية ، ورسار العجالات الصامتة .

فالتكية كانت بمثابة جدار الزمن الثابت « فضلاً عن أنها تمثل رمز خلود غامض ، كانت تمثل تحدى المهود المرفوض في الآن نفسه .

وتشبيه عاشور بالتكية « ما فهواً هائلاً مثل بوابة التكية » ثم اختلاؤه الواحد بالرجوع ، له دلالة مبنيّة لما نقول ، فإذا كانت التكية هي جدار هذا الزمن الراتب ، فعاشر الناجي الأول هو طواره إن صح التشبيه ، بل إن صراع شمس الدين مع زحف الزمن قرب النهاية ، في صورة معركة الإردابية مع ابنه وصف كالتالي (ص ١٣٢) ،

« شعر شمس الدين أنه يغالب السور العتيق ، وأن أحجاره لفرحة يرحل النار يخ تصكه مثل ضربات الزمن » .

فتكشف صور التكية العتيق ، مع صلاة ابنه سليمان - برغم أنه ابنه - وتقدمه زاحفاً بفعل تآكل الأيام ، مع ما هو زمن بغض دون توقف ، تجسد الماضي في المستقبل في جدار الزمن (التكية) المستحلى ، وقد راح شمس الدين يصارعه .

وهذا الزمن الراتب ، عاجز في ذاته ، ولكنه باعث في الوقت نفسه إذا بلغت حدة الوعي بحقيقته ، ومآله (الموت) ما يكفي لإعادة التخلق ، الولادة . ولنتظر في عجز التكية - ومزج الزمن الراتب والخلود السلي .

(ص ١٦) « إهم يتوارون ، لا يردون ... فترحمه ، انتظاً لإلهامه » .

ثم انظر إلى حرية سليلتهم ،

(ص ٥) « ألم تعلموا يا سادة ما حل بنا ؟ أليس عندكم دواء لنا ؟ ألم يترام إلى آذانكم نواح النكاح ؟ »

ثم (ص ٦٦) « سكنت الأناشيد ولتغمت بطلان اللامبالاة » .

وثمة إيقاع لاث ، لكنه راتب أيضاً ، مثلاً ،

« وأنجب مع الأيام حسب الله ، ورزق الله ، وهبه الله ، وفي أثناء ذلك يتولى المعلم زين وزوجه ، وتزوجت البنات » .

التكية ، فإنّه يكسر سكونها غموضها ، ذلك الغموض الذي يسمع للحياك أن ينسج حولها ، وفي داخلها ، ما يكاد يبيها .

وكل هذه المتولات والمواضيع هي موضوع دراسة لاحقة ، ومكملة ، لكنني في هذه المرحلة سأكتفي بأن أشير إلى أن الخلود ، كما قدمته الملحمة ، هو السكون الجائم ، وهو الموت الحقيقي كما يشيع بين الناس .

وكان الأول من يرى ويتبين - أي بنا إذا فعلنا - أن يخاف الخلود (عكس الموت) لا أن يخاف الموت . وكأن مأساة الإنسان الحقيقية ليست هي الموت بما هو شائع بمعنى المدم ، في مقابل الحياة بما هو شائع بمعنى الاستمرار على وجه الأرض لا في بطنها ، وإنما القضية الأولى بالاهتمام والنظر ، هي السكون في مواجهة الحركة .

كذلك فإن القضية - من ثم - ليست هي أن نولد بيولوجياً ، ثم نفنى هذه الحبة من الزمن المحدود التي سنتتيه بيقين ، وإنما هي أن يكون في بيقننا بالنهاية ما يجعلنا نولد مرة أخرى ، بمجرد أن نعي موتنا بيقين .

بهذا تكاد تصبح الحسبة أنه لا معنى لولادة تنتهي بموت ، إن أجلا أو عاجلا ، فالموت بالصورة الشائعة يلغينا حتماً ، لكن الولادة تبدأ حين نعي الموت ، فتتخلق بالحركة ، لتتصاحب بالإبداع ، والاستمرار فيمن يلي ، وليس بأنفسنا .

فهل يا ترى قالت الملحمة ذلك حقيقة ؟

وكيف كان ذلك ؟

(٤) الحركة / الزمن / التفجير .

١ / ٤

« لا دائم إلا الحركة . هي الأم والسور . عندما تنحصر من جديد الورقة . عندما تبت الزهرة ، عندما تنضج الثمرة ، ثمعي من الذاكرة سفة البرد وجلجلة الشتاء » (ص ٢٤٧)

بهذه البباشرة ، وفي قمة وسط الملحمة ، أقرها نجيب محفوظ ، وحيدتها ، وقدمها ، لكن كل ذلك لا يجعلنا نقر أنه بسطها أو سطحاها .

لكن الحركة تبذل ذات أبعاد ودلالات متغيرة . يستحسن الوقوف عندها حتى لا تختلط الأمور .

ثمة حركة رأية متعاقبة ، مثل مرور الأيام وتآكل الليالي .

وثمة حركة دائرية مستدامة ، فيها من التغيير والفتح بقدر ما فيها من التكرار والانقطاع ، مثل تغير الفصول ، ودورات السنة . لكننا في أغلب الأمر عود على بدء .

وثمة حركة متبجرة مضاعفة ، تملن إعادة الولادة ، والقفز في

(ص ٣٥٥) « ما يمر يوم إلا ونرى الشمس وهي تشرق ، ثم نراها وهي تقرب ؛ وما على الرسول إلا البلاغ » .

كان هذا الحديث بالذات من أم هشام الداية ، ودأ على اعتراض زهير- الطاهر على الأئمة - على طلب نوح الغراب القرب منها (أى قرب ، بلئى ثمن) . اعترضت زهيرة قائلة - « ألا ترين أفى زوجة وأم ؟ » . فردت أم هشام الداية هذا الرد الدال ، الذى انتهى بآته « ما على الرسول إلا البلاغ » (وكان نجيب محفوظ قد قالها أيضا فى الحرافيش وفى غيرها) .

هنا إعلان ضمنى أن شروق الشمس اليومى فغروبها ليسا دليلًا على حركة معادة ، أو دائرة مغلقة ، وإنما هو إعلان لدورات الطبيعة الموزنة لدورات الحياة المفتوحة النبئية بشكل أو بآخر .

والقيضان ، بوصفه مواكبًا لفصل بذاته ، ودالًا عليه هو علامة من علامات دوران الفصول ، ولكنه ليس - بداهة - مجرد إعادة عقيمة ، بل هو إعادة تحمل الحياة للأرض والزرع والناس جميعا . هو زائر فصل معادو ناعم ، لكنه ولادة متجددة ، وإن كانت دورية محددة ؛ فهو أبداً ليس نسخة مكررة .

(ص ٣٥٤) : « وعندما وفدت الفلاحات يشرن بالقيضان ، ويصن البلع ، كانت زهيرة تمانى ولادة عصيرة أنجبت فى أعقابها الابن الثالث لها من محمد أنور » .

ونرى القيطان هنا ، مع بشارة الفلاحات ، مع الولادة العسيرة (مع محمد أنور على التحديد) ، كلها أحداث متوازنة شديدة الترابط والدلالة على حيوية الدورات لا تكرارها ، وعلى ارتباط ما هو طبيعة بما هو بشر ، بما هو فرد فى حلقات متداخلة فى غط مواز بشكل أو بآخر .

وقد أعلن محفوظ بعد الإخفاق الأكبر لتجربة الخلود على يد زينات الشقراء ، أن دورات الفصول ليست بهذه السلاسة التى تبدأ فى أول اللحظة بل إن الفصول - حين تختل القوانين ، فيولج الخلود قسرا ، ثم يقهر سفحا - إن الفصول تصبح كيانات متصارعة برغم تلاحقها ،

(ص ٤٣٩) : « وداستامت (زينات) إلى تسالم بشش ، وقالت لنفسها إنه شهر غدار ، سرعان ما تداهم الحماطين فيطلب شيطانا مغيرا يفتك بالربيع » .

جاء هذا عقب أن قالت لنفسها .

« إن الشر يرفع الإنسان إلى مرتبة الإلانة » .

فهذه الحركة الدائرية ليست هى إعادة مكرورة ، وإنما هى ، من ناحية ، تملن طبيعة الاستمادة القادرة على الإحياء والبسط ، ومن ناحية أخرى تؤكد فرص المضى تصعيدا من خلال الفروق الكيفية ، التى معها ضوئلت فهى خطوة دالة خطيرة ، إذ تملن استحالة عكس اتجاه الدورات :

(ص ٤٧٧) : « ولمة حقيقة تشب أطفالها فى لحمه وهي أن الأمل لا يمكن أن يرجع أبدا » .

فلاحظ أن الأشخاص الملمشين كانوا يظهرون فى رتبة ليختفوا فى رتبة ، وكان ذلك مقصودا لذاته ، ولإظهار هذا البعد الخاص ، حيث يعلن أن من يستسلم للمألوف ويتساهل السزمن ، سوف يمتضى بلا تاريخ :

(ص ٤٤٩) « ونمر أيام رتيبة ومريجة فى حياة جلال عبد الله وأسرته ، ويرف الرجل بالطيبة والأمانة وحسن الخلق والورع . ويتوارله الرزق ، وحشق العيادة وتدل البشائر على أن هذه الأسرة ستشق طريقها فى يسر وبلا تاريخ »

هنا تلفظ كما ينبغي عند « بلا تاريخ » .

وبرغم أن الأسرة لم تخض فى هذا المسار كما أوتحت البدليات (وإن طالت حسين عاما) ، وبرغم أن الانقلاب وإعادة الولادة لم يكونا فى اتجاه البناء ، فإن هذا الزمن الرابك للتالى ، الماضى فى يسر ، هو والعدم سواء . فمن لم يخ ذلك فولد ومات ، فكان ما ولد وما مات ، أما من استيقظ أمام الوعي بالموت ، وبالرتابة ، فهو مطلق مارد الوليد من غياهب الجهول ، أو عياهات المقاربت ، ثم يكون ما يكون . وهذا ما حدث لجلال الابن حين واجه موت أمه ، و لجلال الأب حين واجه موت خطيبته (انظر فيما قبل) ،

٢/٤

الحركة الأولى للزمن هى تلك الحركة الروائية السيرة الماعمة المتالية الماعمة ، التى هى ليست زمنا ، بقدر ما إن نهايتها : الموت ليس عبدا ، فالعدم هو ضد الوجود ، والذى يستسلم لهذه الحركة الراسخة الماعمة لم يوجد أصلا .

لكن الحركة الأخرى الأكثر وعدا ، وخلقا ، ومجرىكا ، هى حركة فى دورات هى دورات الحياة ، اقتصرت فى للمعمة أساسا - ولكن بوصفها مجرد أرضية لتتالى الفصول .

(ص ١٩٤) « لسان شيا يمكن أن يلدوم ، فلم تصنابق الفصول » .

فهل يعلم القارىء أن هذا السطر الناقص قد أخذ رقم فقرة ٤٥ فى الحكاية الثالثة من ملحمة الحرافيش : الحب والقيضان ؟ هكذا مستغلا دون زيادة . . .

وفى بداية الحكاية الرابعة :

(ص ١٩٩) « الشمس تشرق الشمس تغرب ، الشور يسفر الظلام يجم » .

وهو يكرر جمى الفصول بما هى علامات زمنية محدلة فى أكثر من موقع .

(ص ٢٣٠) « وجه الصيف زائرا أنفاسه ، إنه يجب ضياهه . . »

(ص ٣٢١) « ودارت الشمس دورتها . تظل حينما من سياه صافية . وحينما تتوارى وراء الغيوم » .

ورثنا قميص - تحت الظاهر ومعه - في تصافر له قوانينه الخاصة المتجددة أبدا .

وهذا البعد المتجاوز لما هو روائى تنابى ، هو حصيلة ما هو متراكم متصافر ، بقدر ما هو طرفة مكشوفة لما هو دورة خلاقية . وهو المرادف للتغيرات النوعية في تاريخ الأحياء من جهة ، ولطفرات الإبداع في أطوار البسط من جهة أخرى ، ويلغية الزمن لعله يكون أقرب إلى ما يمكن أن يسمى الزمن/البعد المتجدد .

وقد خلق نجيب محفوظ في أغلب أعماله تقديم هذه الثقلات النوعية ، سواء في صورة التحول المفاجئ ، والنوص في مسار شخصياته في رواياته الطويلة والأطول ، أو في صورة دقات الوحي في قصصه القصيرة .

وكتبت أتوقع أن تكتمل هذه الخاصية المميزة لمحفوظ في الحرافيش ، بوجه خاص ، وقد كان .

١/٥

أول تحول دال ، ويميز ، كان تغير عاشور إثر رؤيته فلة ، وهو يسلم ولديه عنها :

(ص ٣٨) : « قال لها بخشونة ، وهو يتزعج حينه منها .

(ص ٣٨) : « انتزع حينه منها مرة أخرى .

(ص ٣٨) : « في ظلام الحارة تنفس يمشق ، شعر بأن سراحه قد أطلق ، وأنه ملصق من قبضة شريرة . الظلام كثيف لا حين له .

(ص ٣٨) : « شعر وهو يشق الظلام أنه يودع الضمائر والفتنة . ها هو تيار مضطرب يلغى في دوائه ، وهو يساوره الخوف كما يساوره النوم ، وقال لنفسه : إن البيت يهرم بهجماها . وقال أيضا : إن البيت قد يهرم بهجماها الفتان .

وحين قال : « لماذا لا يتزوج الجمعي ؟ » (كان داخله قد قرر أمرا دون أن يدري هو به) .

وحين أضاف : « أليس الزواج دينا وولاية ؟ » .

كان يحاول أن يخفي قراره عن نفسه من جهة ، وأن يعمم الأمر على فلة وعلى أولاده من جهة أخرى .

فهذه الثقلات تحدث في الظلام ، والظلام عند محظوظ غير الظلمة ، فهو الجانب الآخر للوجود .

(ص ٤١) : « الظلام مرة أخرى ، يمسد في القلوب ... ينطق بلغة صامتة ، يحضن الملائكة والشياطين ، فيه يخفى المرء حتى من ذاته ، ليفرق في ذاته » .

ثم يستثمر عمق القرار وصلابة فلا مفر فيردف :

« إن قدرة الخوف على أن يثقل من مسام الجدران ، لسانجة حيث » .

وهذا تمييز من ألق ما يمكن أن يوصف به داخل الذات (الرموز له

جاء هذا في سياق مازق شمس الذين (الثالث) بين ابنة سماحة ، وحيه سنبل ، الذي انتهى بالتحام الأب مع الابن - بالصدفة - وكان هذا الاجتماع دعوة للاستمرار برغم كل شيء - برغم الخلاف ، والاختلاف ، والدع ، والصققات) ، وكانت هذه النهاية التصالحية من أجل الاستمرار قد أشير إليها ضمنا بالمخاطب القائل :

(ص ٤٨١) : « لا تقتل أبنتك ، لا تدع أبنتك يفتلك » .

دعوة إلى مواكبة الزمن . ولكن ما الزمن ؟ وكيف ؟

على أية حال ، فاقرب النهاية يعلن محظوظ أن هذه الحوادث المتلاحقة تحمل في داخلها حسم التغير حتى وإن بدت معادة ؛ يقول :

(ص ٥٧٦) : « وحلت تغيرات حاسمة مثل تغيرات الفصول الأربعة » .

غير أن هذه التغيرات الحاسمة كانت في هذه المرحلة خارجية على أية حال ، حيث كانت الإشارة بها إلى ما حل بحليمة البركة وأولادها من ربيع الناجي (آخر جيل في الحرافيش) بعد عودة فايز من غربته ليرفلوا في أثواب الوجاهة والألبية ، وما يلغى هنا أنها تغيرات خارجية على كل حال ، وكانت التغيرات الفعلية هي ، في أغلب ظاهرها ، أقرب إلى تغير المناخ ، لا إلى طفرة التخلق الجديد ، كما سيأتي ذكره في نوع آخر من الحركة .

٣/٤

« لا تنفصل قضية الزمن ، من قضية الحركة بأنواعها » .

فالزمن والتراتب المتتالي (مجرد مرور الزمن متتابعا) هو حركة خامدة ، وإن كانت مرعبة بما تعد بهايتها : الموت العلم (المفهوم الشائع) .

والزمن/الدورات بما يعنى أن كل شيء يتحرك ، وأن كل شيء يعيد نفسه ؛ في الوقت نفسه فإن كانت الدائرة مغلقة ، فهو يعد لا يختلف في حصيلته عن سابقه (التراب) ؛ أما إن كانت مفتوحة فهي دورات الحياة ، بما تعد ... فتدفع . لتتلف .

لكن للحركة بعدا آخر ، أدق دالة وأشد خطرا .

(٥) الولادة الجديدة :

مهما بدا الزمن وراثيا خاملا ، فإن الوحي بحموله ، دفع إلى عكس ذلك .

قد يمضي فرد دون ذكرى أو تاريخ ، وقد تتوالى أيام دون أحداث ، وقد تعود دورات وكأنها هي ، لكن كل ذلك هو ظاهري ليس إلا . ومعها بدا الخمول وفترت للمشاعر الظاهرة ، فتمة تورات كلمة ، وثمة تراكمات تتجمع في يقين متصاعد ، وثمة طفرات واعدة ، سرعان ما تتكاثف لتندفع ، وهي في ذلك لا تتبع ظاهرا الأشياء إلا جزئيا ،

هنا بالقبور ، فإي أعون معارك الخارج ، مثل معركة مع درويش ، أو معركة لتخليص أولاده . أما وقد صار الأمر في داخل الداخل . فمع من تكون الحركة ؟ فلا نتجة ، أو ... لعلها النتجة !

خرج الداخل إلى الوعى ، أو اخترق للشعور الشعور ، أو بصير محفوظ

« خرج من القبور إلى الساحة » .

نماداً متحرك من الداخل في هذه التقلّة ؟ تحركت أمه .

والأم عند نجيب محفوظ من أهم ما يمثل الآخر ، كما أنها مقومات شخص الداخل حتى الدلالة التمييزية . وهي تطل علينا من داخل عاشور الناجي الأول برغم أنها لم تكن أبداً في وعيه ، ولم يرها أبداً حقيقة مرئية مدركة .

وهو يتذكر أمه الحقيقية في موقع ما أثّر من تفجر حوى يقع الجنس في جوسهره ، ولا يتذكر أمه بالتي ، سكتية زوجة الشيخ حرفة زيدان .

ونلمح قدرة محفوظ على إصادة تشكيل ماسى خطاً الموقف الأروبي ، وصمته حين الرسم ، أو نداء الأرض ، فسطول الملحمة ، والأم تظهر بمنف متحمم ، ويحضور يستحيل تجاهله . وهي حادة ما تظهر مع دفقات الجنس والحب الفاسر الدائق ، تظهر بكل قوتها وجعلها ولانها ، سواء كانت حاضرة بجسدها أم غائبة ، إلا من حقيقة مؤتمها بداخل الداخل ، وحقيقة توحدها مع الأرض الرسم . وكانت أدق هذه المواقف - ما قد يضاج إلى أن يفصل في دراسة لاحقة مستقلة - هي علاقة شمس الدين بأه فلة ، وصراع أمه مع عجمية ، ثم ارتباط نلفة جلال الأول (الأب صاحب الجلالة) بموت خطيته وما أثارتها هذه اللحظة من استعادة وفقد لراسها الممش . وتكتمل الصورة حين ترتبط نلفة جلال الثانى ، وإصادة ولادته ، بما هو تراجع والتعريف ، وهو في الخمسين من عمره ، بعد فقد أمه زينات الشفرا وهي في الثمانين ، فيرغم في حضن دلال الغائبة ، وكأنه يستعيد علاقته بأه الغائبة ، عشيقه أبيه ، بعد فوات الألوان .

ولعلنا نكتفى بأن نشير إلى أن محفوظ ، وله ما له من علاقة شديدة الخصوصية بأه شخصياً ، قد تجاوز فريد تجاوزاً لجلال فيه ، بل إنه تجاوزه من قبل في رواية مهمة من أولى رواياته وهي « السراب » ، التي يعدها أغلب النقاد الرواية التحليلية النفسية بوجه خاص ، فقد ربط بين الأم والجنس والحب ، دون الحاجة إلى مناورات تنافسية مع أب قادر ، ويأفل قدر من الشعور بالذنب . ومن ثم عقب الذات .

وها هو ذا عاشور يذكره وهي لم توجد أصلاً في وعيه ولوحظت عابرة ، لكنه يحدد شكلها ، وإغرامها ، وعودها :

(ص ١٤) : « لى نحمد الحركة لايد من بشره صافية ، وهين سدواوين مكحولتين ، وكسمات فقيقة مثل البراسم . لايد من الرشاقة والسحر وعلوية الصوت ، وقيل ذلك لايد من القوى الخفية للتلطفة المناسبة ... »

إلى أن قال ، إذ يعمم :

« ومن يتزوج الحياة فليحتضن فريتها المطرة بالشبق » .

أليست الأم هكذا هي الحياة ؟ ولكن ليس معنى أننا نقوم بعملية تجريد أو ترميز ماسقة ، بل على العكس . إن محفوظاً ، بذلك ، يقوم بعملية تعيين لا يمكن أن يجرّد من خلال الحروف والرمز والنواهي دون داع ، فالحياة جسد (انظر قبل) ، وأولى بنا أن نرى الجسد أمّا معجونة بله الشبق ، من أن نفرغها من حيوتها خوفاً من مواجهة نبضها .

ومع كل هذه المواجهة الطبيعية الميسرة ، بحقيقتها الموضوعية ، فكل ذلك لا يكفى تفسيراً (أوتيريرا لما يبره) .

(ص ٤٧) : « فلا معنى من أن تعترف بأن ما حدث لا يمكن أن يصدق . وأن ثمان إحساس المطارد إذا سبق » .

(لاحظ هنا أن الماتة هي معاناة الخلاص . فقد قال : إذا سبق ، ولم تكن الماتة لأن مطارده قد يلحقه . يؤكد محفوظ من خلال ذلك أن التغير ليس مصادقة ، ولا هو خطا مطبعي كما يجيل لبعض القراء ما جاء بالصفتحة التالية :

« وسرعان ما يستام إلى الهزيمة جلالان إحساس الظفر » .

هذه التقلّة ليست بل هوى ، أو تغير مذاق ، أو قرار تحول ، ولكنها التغير النوعي الصارخ والذال ، ونص الفاعل الملحمة ، فعقب كل ما سبق التطفاه يردف محفوظ :

(ص ٤٢) : « ها هو مخلوق جديد يولد مكللاً بالطموح الأهمى والجنشون والندم ، ويسأل الغوث من الرحمن فتسكب عليه حمر الفتن » .

كان هذا أول ميلاد جديد ، وأهميته القصوى أنه بدأ من البداية ، بدأ بعاشور الأول ، في داخل داخله .

لم ينتظر حتى تشابك المسائل وتتعدّد العلاقات ويحدث صراع الحير بالشعر ، أو يقتل الأخ ثم يعلنها . إن الولادة الأخرى عتملة ، فضلاً عن أنها حتمية ، بل إن طرحها من البداية في عاشور الكبير ، يجعلها كأنها طبيعة أساسية لما هو بشر .

ثم إنها لم ترتبط جذرياً بمعركة بين الحير والشعر كما أعيدت صياغتها في أولاد حارثنا مثلاً ، بل هي معركة الحياة كينها اتفق ، والحياة كما تنضجر لتعبد بانها ، معركة الرتبة والتجديد ؛ بل إنها ليست معركة بمعنى التضاد بقدر ما هي إطلاق ما هو طبيعة ثانية بوعى متجدد ؛ بل إنها طبيعة أولى تكاد تكون أصلاً ، لأنه بغيرها نغشى الحياة بلا ذكرى ، ولا اكتشاف ، ولا تاريخ .

٢/٥

أما شمس الدين (الأول) فقد عاناهما فأجهضها .

بداية لم يكن ثمة معركة مع أبيه أصلاً ؛ بل لعل حضور أبيه في كيانه في السر والعلن هو السبب في إجهاض ولادته المحتملة .

- اسلحز الخيال وأقبل على العمل ! -

يرغم هذه المقدمات فإن القفلة حدثت وكتابتها مفاجأة ، بدأت إرهاباتها (مثل كثير من القفلات الدالة طوال الملحمة) بحلم ، وكان الحلم في هذه المرة صادراً عن لا يحمة الأمر ، وليس عن صاحب الشأن (يعكس أحلام أخرى مباشرة كثيرة ، وخاصة حلم عاشور التاجي حرفة زيدان) . كان حلم ضياء امرأة عمه (الحائمة على وجهها في جنون هادئ) : أنه يتخطى جرافة عصفراء ، ثم تفسيرها لهذا الحلم ، وهي تحبب نفسها (أكثر مما تحببه) :

إنه إنما دخلق للهواء .

ثم : من الحلم إلى الإلهام (كالمعادة) :

(ص ٢٦٣) : « عندما استيقظ وجد نفسه مغمياً بالإلهام .

والإلهام هنا - وفي هذه المواقف - لا يقف عند الإغواء بفكرة ، أو إضاعة زاوية رؤيوية ، وإنما يتخطى هذا وذلك إلى فعل ، إلى تغيير مفاجئ ، شيء أثرب إلى السحر أو المعجزة .

ثم يشك أنه قادر على المعجزة (وإن لم يتبين بعد طبيعة المعجزة) : وأنه يستطيع أن يقفز من سطح الدار إلى الأرض دون خوف من الكسر .

ويستلزم الناس هذه القفلات عادة على أنها الجنون ذاته ، إذ عادة ما تكون المسيرة إلى تفكك . لكن أن يترتب عليه قفزة في الهواء حقا ، ثم لا يكسر ، فهو الفعل الخارق الدال على ما نقرر به من ولادة تغير المسار نزحياً حقا . وهذا ما كان حين تحدى وحيد السفن الفقرة ، فصارع - فجأة - وانتصر (بيده المسحورة !!) واحتل عرش الفتوة في نهار واحد .

٥/٥

ونستطيع أن نتابع بسهولة نقلات زهيره ، ونصادف طموحاتها منذ أول زواجها بعيدة القران ، ثم انتصارها على المواقف والشهرة وروسمها حتى تزوجت من محمد أنور ، فأحلامها بالفترة (النسائية) بدت من البداية ، لذلك نحن لا نجد فيها التغير النوعي الواحد المتعدد الذي نمتنا هنا بالولادة الجديدة ، وإن كنا نلاحظ بسهولة ما وراء هذه القفلات المتتالية من طموح ، وثورة ، وكلها تشير إلى داخل متغير ومتوحد لا يتبدل .

(ص ٣٣٧) : « باطنها يتغير ببطء ، ولكن بيات وإصرار » .

وحق هذا البطء ، لم يكن بطئا .

(ص ٣٣٧) : « يمتص كل يوم من الحركة ، كل أسبوع من

وثيقة تكل شهر من طفرم إنها تكشف ذاتها طية وراء طية ، تتبثق من حولها أنواع شتى من المخلوقات المتطرفة الصارمة . وتحاكم في الخيال أمها وزوجها ومسكنها وحظها ، تحشد في كل ما يطمحها بالرضى على حكمة الأمثال وصقل الهائم ولحولة الرجل » .

(ص ١١٢) : « أجل إن عاشور التاجي هو أبوه ، ولكنه يمثل في الوقت ذاته حقيقة أكبر من الأبوة ، وهم يجمع هذه الحقيقة أكثر من الأبوة نفسها ، هي محور حياته ، ومقد أمه ، سر اختائه بالمعظمة الحقيقية » .

وهذا يبدو أصعب في إساقفة الحركة تحدياً فانطلاقاً فضامرة .

نتج عن هذه العلاقة أن تمركز أبوه في الداخل مقبولا جاثماً ، بالحلب ، لكنه جاثم على كل حال ؛ فهو تركت له أمه في الخارج مساحة للحركة اللازمة لتفجر عتمتل ؟

(ص ١١٢) : « اعترف شمس الدين بأن أمه قوية وعتيبة . اعترف أيضاً بأنه يحبها ويحترمها ، لا باعتبارها أمه فحسب ولكن بصفتها امرأة عاشور التاجي أيضاً » .

فماذا تبقى له ليفعلها ؟

حين أحاط به الزمن ، يرغم قدرته على الاحتفاظ بكل ما يقع الآخرين - دونه - أنه ليس عرضة للشيفوخة ، حين أحاط به مرور الزمن :

(ص ١٣٩) : « دارت برأسه أفكار شيطانية . وسرعان ما هرع إليه عثمان الدري . أفاق من جنونه فتلشت ثوباه المستهزة . استخسف سلوكه . كلا ؛ لن يتحدى الهواء . لن يتمادي في ارتكاب الحماقات ، ستعبر فرصة لفتتها . ستعرض تجربة فيخوضها » . وكما قلنا من قبل ، لم تسنح فرصة ، ولم تعرض تجربة ؛ فقد أجهشت فرصة ولادة جديدة قبل أن توجد أصلاً .

٣/٥

وثمة نقلات واضحة تكاد تكون من التقيض إلى التقيض ، وكان يمكن الوقوف عندها بوصفها نقلات كهيبة ، إلا أنها لا تغفل الولادة الجديدة في هتف حضورها ، لكنها تذكرنا - أيضاً - بالتفسير الكيفي الذي لا تشير إليه المقدمات ، مثل زواج عمارن البولائية من حلمي عبد الباسط ، أو حتى مثل جنون ضياء ودروشتها ، فضلاً عن القفلات الطويلة أو الاتصادية ، مثلاً حدث عند استيلاء عاشور التاجي الكبير على بيت البنا ، أو عند إفلاس بكر التاجي .

وحق الانتحار ، فإنه يعد إجهافاً لإعادة الولادة المحتمل (ولهذا حديث مستقل لاحق) .

وقد أوردت هذه الفقرة الاعترافية لتوضيح الفرق بين ما أخيه من إعادة الولادة ، وما يمكن أن نلاحظه من مجرد التغير .

٤/٥

أما القفلة الصارخة التالية فجاءت في اتجاه معاكس ، أو قل : في اتجاه لا انحرافه الخاص ، هي نقلة وحيد (ابن مساحة التاجي من عمارن البولائية) . ويرغم التمهيد لها ، وطبيعة مساحة الغاضبة الخاصة المستغرقة في الخيال حتى قال له عمه وضوان :

(انظر كيف كانت النقلة بيولوجية ذات لغة جسدية - لا جسدية)
 « إنه يملك حواس جديدة ويرى علما جديدا غريبا »
 (لاحظ توابك الجدة والغرابية)
 « عقله يفكر بواقاين غير مألوقة »
 فالمعلم يلحق بنقلة الجسد النوعية « فالجنون تغير الكيان الحى /
 الجسد ، الذى أحد وجوهه ما هو عقل ، وليس الجنون غشاق العقل
 ابتداء .
 ومن خلال ذلك يتفصل عن الواقع حتى ينكره ، لكن إنكاره ليس
 كاملا حتى يعفيه من استنباله بكل تحديات « الآن » . إنه إنكار
 حاض .

« إنه ذكرى لا حقيقة ، موجود وغير موجود ، ساكن بعيد متفصل
 عنه بعيد لا يمكن قطعه »
 وإذا كان عاشور الناجى الكبير قد ولد فيه مخلوق جديد إثر تحريك
 الجانب الآخر (الأم / الغريبة / الحياة) ،
 (ص ٤٢) : « ما هو مخلوق يولد مكللا بالطموح الأسمى
 والجنون والندم . ويسأل الفوت من الرحمن فتسكب عليه حمر
 الفتن »

فإن جلال قد أجاد/ استعاد الحيرة مضاعفة مغترية مفتحة . وإثر
 تحريك العدم/ الفهر/ الرفض ، لا تحريك الحياة .
 (قارن : « مخلوق جديد يولد مكللا بالطموح الأسمى » - شعور
 جلال بأن كانتا غرابيا يحمل في جسده) .

وإذا كانت زهرة - أمه - قد تلقت طفرات الدخايل باستيعاب لمرادة
 فتحقيق ، فإن جلال قد تلقى الانسلاخ مضاعفا مكثفا ساحقا غائرا
 مغيرا في جرة واحدة .

(قارن (ص ٣٣٣) : « يتمضض كل يوم من حركة ، كل أسبوع
 من وثبة ، كل شهر من طفرة عند زهرة » .

أو (ص ٣٦٢) : « وعند كل نبضة تتشكل صورة براقة تحرق كل
 مألوف » .
 « يد غطت الوجه فأخلقت باب الأبدية ، مهدت الأركان
 تماما » .

فالنقلة هي النقلة ، والولادة هي الولادة ، ولكن شتان بين ولادة
 نتيجة تحرك ، تقدير واتبعات في اتجاه حياة ، وقرار واستيعاب ، مهما
 بدت النتائج شاططة ومستغربة في أوجها (عاشور الناجى) وبين ولادة
 في طفرات متلاحقة تسببها وتلمظها إرادة طموح (زهرة) ، وبين
 ولادة تسمح لكأن خرائق أن يلبس فجأة وتما كسل الكيان الحالى
 المتجمد حتى العدم من حول القلقة والحياة ، حياة القدر (جلال) !

وقد ترتب عن هذه الولادة أمران :

أولا : الرفض للإتكاس : « كلا - ثم - لا أحد يموت »
 (انظر قبلا)
 ثانيا : الجنون « ضلال الخلود » (انظر بعد) .

فانظر بالرغم أنها موجبات متلاحقة من الثورة والتغير ، إلا أن
 جدولتها على مراحل متتالية في الاتجاه نفسه : طموح وراء طموح ،
 يعلن ما وراءه من طفرة مصغرة وراء طفرة مصغرة ، إلى حد عدم
 إعلان الطفرة النوعية الكبرى التى تمنعها في هذا المرض لإجادة
 الولادة .

وتلاحظ هذه الطفرات حتى لا تكاد تتوقف ، حتى أنه من كثرة
 تلاحقها وما ترتجم إليه من أفعال ، وزيادات ، وتقابلات اجتماعية
 وطبقية - من كثرة كل ذلك تصبح مثل نبضات القلب في كثرتها ،
 وحيويتها ، وتاليها .

(ص ٣٦٢) « وعند كل نبضة تتشكل صورة براقة تحرق كل
 مألوف » .

وتستمر هذه الطفرات المتتالية بأن إرادة زهرة الواعية تمسك بمجلة
 قيادتها بقدر متميز من التحكم ، استجابة لقفزات التحرك الدخايل
 ورسائله ، فالداخل يغمر ، لا يفرض نفسه بنوع جديد تماما من
 الإدراك ، فالنقلة . وزهرة تلتقط هذا التحفز وتسير به في دروب
 الرعى بإرادة محكمة لتؤكد التحيز حلقه ، بعد حلقه ، في اتجاه يكاد
 يكون معلنا من قبل ، وتظل تحافظ على الاتجاه نفسه طوال الوقت .

وتأكد الإرادة في نقلات زهرة فيها بعد :

(ص ٣٥٤) « إنها تطمح إلى اكتساب حق . في سبيل ذلك وضعت
 قلبها بالأرحمة . في سبيل ذلك تحس أحيانا بجيشان الجنون السامى
 في لدغ من الحبر القدسة » .

فتقرر - في حلم يهتف - الانقباض على هزئ الناجى ، وسرعان
 ما تحقق حلمها من خلال حسن استيعابها لتضجرات الدخايل ، وقدرتها
 على صياغتها واقعا حيايا يواصل مسيرتها .

٦/٥

أما نقلة هزئ ، وعلى الرغم من أنها شديدة الارتباط بآخر طفرات
 زهرة - الطفرات المترجمة أولا بأول إلى طموحات حقيقة - ، فهي من
 حيث المبدأ أقرب ما تكون إلى نقلة عاشور الكبير التى انتهت إلى
 الزواج من فلة . وهي قريبة من النقلة المجهضة لشمس الدين
 الكبير ، وذلك من حيث التوقيت (السن) والاتجاه ، (الجنس
 والزواج أو احتمال) .

(ص ٣٧٦) « وأغرب الجنون ما يصيب المرء في كهولة »

٧/٥

أما الولادة/ المارد/ الجنون ، فهي ما حدث لجلال الكبير عقب أن
 اختطف المجهول « قمر » - غيبته دون أدنى جهد أو تريب .

وقد أشرنا إلى بعض تفصيلاتها ونحن نتحدث عن مواجهة الموت ،
 (نقرة ١/٢)

ولا مفر من إعادة ، مع اختلاف السياق :

(ص ٤٠١) : « شعر جلال كأن كانتا غرابيا يحمل في جسده »

(٦) المقدمات .. والمسارات .

لنستعمل هذه الدراسة المقدمة بالتامى إلى إفراح أطوار إعادة الولادة كما قدمها نجيب محفوظ في الحرائش خاصة ، إلا أنى أجد من الضروري الإشارة إلى تتبع المراحل على الأقل حين الرجوع إليها مع اكتمال الدراسة بتفصيل أكثر ،

أولاً : قصة استمداد خاص هذه الولادة ، هذه الصورة المتبادلة ، وما جاء طوال الرواية من إشارات إلى أن عائلة الناجي - بوجه خاص - تمثل : سلسلة من الدخلة والإجرام والجنون ، بالإضافة إلى صور الجوع إلى السلطة في شكل الفترة العاشمة والظلم حتى القتل .

وهي في الوقت نفسه عائلة تمثل سلسلة من النجاسة الصوفية ، والتورق للملل ، وإطلاق إشارات الحياة : لإرساء دعائم الحق . فعمل ياترى هذا الاستمداد بشقيه خاص بأسرة الناجي أم أنه تمتد إلى سائر الناس ؟

من رأيت أن ثمة عائلات تتميز بهذه الطاقة الحياتية المتدفقة المبدعة والمدمرة في آن واحد أكثر من غيرها ؛ وهذا ما يسمى الاستمداد الروائي ، لكن للمحمة تربت أن هذا في ذاته ليس استمداداً للجنون بقدر ما هو استمداد لوفرة الحياة ، أو زخم خاطير ، أو مفاجآت تدمر .

والرغم من أن هذا التركيب يغض عائلة أكثر من غيرها ، إلا أنه بالتتابع الدقيق تتبين أنه خط عام لكل الناس ، مع فارق الجرعة ، وحدة التقلات ، وبسطها على عدة أجيال ، أو تكثيفها في جيل واحد ، أو فرد واحد .

ثانياً : إن ثمة أحداثاً مرسوعة ، أو مغفلة ، أو تتجمع وتتفاعل مع هذا الاستمداد المتحضر ، وقد أشرنا إلى ذلك كلياً سنحت الفرصة ، وقد نمود إليه في دراسة لاحقة بتفصيل أشمل .

ثالثاً : إن ثمة تغيرات مفاجئة ، تبدأ بظفارت الدخائل ، مثارة أو غير مثارة بأحداث الخارج ، ثم الولادة الجديدة .

رابعاً : إن مسار الولادة الجديدة ليس ذاتياً واحداً بل إنه يتراوح بين تجلده الشباب (مثل عاشور الأول) والرضا بالانحساب (مثل شمس الدين الأول) وسرعة الانحرف (مثل الوحيد ، وجلال الثاني) والجنون المطلق (جلال الأول) .

خلاصاً : إن التغيرات في السلوك ، مثل تغلب حماس الولادة ، أو ما طرأ على بكر الناجي في بدايات الملحمة ، أو على فايز الناجي قرب نهايتها ، ليس مرصوداً بوصفه إضافة ولادة مما تنهيه هذه الدراسة ، وإن كنا لا نستبعد مثل ذلك من بعد أعمق . وكل ما أريد توضيحه بهذا الاستفراد ، هو أن المسألة ليست مسألة تغير نوعي في السلوك ، سواء إلى الانحرف (فايز الناجي) أو الجنون (مثل ضياء الشيكشي) ، وإنما التركيز لتوضيح طبيعة التقلات كما ظهرت في الملحمة ؛ بلا اعتراض على التصميم الخلفي بمجالات دراسات عملية أخرى .

أما ولادة جلال الثاني إثر موت أمه عن ثمانين سنة ، فقد جاء أكثر مفاجأة . وأقل تفسيراً ؛ فقد يكون مفهوماً أن سلب جلال الأب خطيته بدون وجه حق ، بعد تهيم رأس أمه أمامه ، كتميل بأن يفقد توازنه ، فيتجعد ظاهره ، فيحل فيه الكائن الخرافي .

أما موت الأم وهي في الثمانين ، وابتها في الخمسين ، فهو أقل قبولا كتفسير لكل ما حدث من نقلة نوعية جسيمة . وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك .

على أية حال : ما يبعنا هنا هو أنها ولادة جديدة ، وإن كان مسارها لم ينته إلى جنون صريح ، أو زواج ثان ؛ فقد جرى في اتجاه انطلاق شيقى واندفاح تلذذي يعان التخل من البلاء والرتابة لا أكثر .

(ص ٤٥٠) : « أما الأصعب من ذلك فهو ما حصل له عقب انقشاع الكآبة ، لقد ولد شخص جديد مجهول الأصل » .

وحكاية مجهول الأصل هذه تستدعي وثقة جديدة قديمة ؛ إذ علينا ألا ننسى أن عاشور الأول كان مجهول الأصل من حيث ولادته الحقيقية وأن إعادة الولادة - مهما بدت مبرراتها - تبدو لأول وهلة مجهولة الأصل ، منفصلة عن أسبابها . لكن بالنظر في تفاعلات الكمون تتبين أن ما هو مجهول هو الأصل من حيث حقيقة التركيب البدني وتفاصيل التفاعل ، وما حدث خلال حركية الزمان .

وهذا البعد هو ما يؤكد في قوة هذا النوع من الحيك الروائي ، حيث يساعدنا على تجاوز ما سمي بالخصوية البسطية ، والخصية السببية التي غلبت على التقدم مدة من زمان .

أما أنها ولادة فهي ولادة بنسب الألفاظ ، ولولادة بطبيعة التغير : « وكان يخفق بصدرى قلب جسد ، كسرته حاضري وذكرى » .

حتى قال : « ولار القلب ، والمقل والكبد وأعضاء التناسل ، وهضت بشرى للشياطين » .

(قارن عاشور الناجي حين استشرع الولادة : يسأل الضوت من الرحمن فتسكب عليه حمر الفتن ؛ هذه الولادة : « يشرى للشياطين » .

ولا نجد ما نختم به هذه الفقرة أدق ، أو أدل ، مما دار بين دلال ، وجلال الابن :

« إنك ألد رجل في العالم » .

فقال بشفة :

سمعت أن الرجال يولدون من جديد في سن الخمسين .. فقالت بيقين :

ومرة أخرى في الستين والسبعين » .

« حسة في باطنه جعلته يحول عينيه نحو بحر القفارة فرأى رجلا يخرج منه سير في تكامل » .

(كان هذا الرجل هو درويش زيدان ، ابن الشيخ غفرة زيدان ، رمز الشر الغبي واللثة الماجة)

أليس في هذا التلاحق ما يزيد إيضاحه من دلالة ؟
ثم تسير مسيرة عاشور كما ذكرنا ، وهو لا ينسى الموت ، ولا يتنعل الخلود ، وهو أول من تسامل : « لماذا تخاف الموت يا عاشور ؟ » .

ثم إنه كان متطافيا مع الحياة برغم ذلك ، حتى وهو يهرب من الموت بمخادعة الحارة فراراً من الطاعون ، برغم اعتراض زوجته الأولى وأبنائه منها ، وتنبية شيخ الحارة له ألا يهرب .

وتكرر ظهور عاشور الناجي فيما عتله (من عدل ، وقوة ، وتجد ، وانطلاق ، وتفجر ، وعود ، وتسامق مع الغيب ، وسعى إلى ما بعده) .

كما تواتر القول بعودته شخصياً :

(ص ٩٣) : « وأصر أناس رطم اليأس على أنه سيرجيع ذات يوم » .

حتى قالت سحر الداية لفتح الباب (ص ٨٩) « وهي تحكي له أسطورة جده :

« كما أنقله الله من الموت » ، وتتصل ذلك في الصفحة التالية :

« ... وطال اختطافه حتى آمن الناس بموته ، أما الحقيقة التي لا شك فيها فهي أنه لم يمت » .

ثم يعود محفوظ يملن خلود عاشور الكبير في سبات موقف ضياء « (أعسر جيل الحرافيش ، شقيق ، عاشور الناجي الأصغر) يعملها .. حين يقول من خروج ضياء :

(ص ٩٩) : « ... خرج إلى الظلام ، مسوقا بقوة غيبية نحو ساحة التكية ، نحو خلود جده عاشور » .

إذن فقد ظل هذا الحل بالإنتكار والتأجيل قائماً منذ البداية حتى النهاية .

وفي الصفحة نفسها كانت ثمة مقابلة بين اختفاء عاشور الناجي ، والزمن الذي لا يتوقف . وقد جاءت لمقابلة نصاً ، وفي سطور منفردة ، هكذا :

« لقد اختفى عاشور الناجي .

ولكن الزمن لن يتوقف ، وما ينبغي له » .

وكان الملحمة برغم كل هذا التكرار ، والتأكيد ، إنما تعزب هذا الحل ابتداء ، بقولها إننا إذا نجحنا في أن نذكر الموت ، بإبدال الاختفاء به ، فلن نتمكن في أن نوقف الزمن ، فالتحلي قائم ومعتد ، ولن يعفينا منه أن نسمي الموت اختفاء ونروح ننتظر أن لا يعود . وكذا تمرى حل « المهدي المنتظر » .

٢/٧

ومن استوعب شمس الدين اختفاء أبيه ، وهو يواجه المشكلة ،

سادساً : إن إعادة الولادة لها علاقة وثيقة بالحلوس التنبؤي والحلم بوصفها إرهابات دالة ، كما أن لها علاقة بالجنون الصريح كتمسار محتمل (وكل هذه الأمور قد وردت بنتائج وأناة وتفصيل وتنويع طوال الملحمة ، على نحو يمد إضافة تأكيدية لكل هذه الاتجاهات المعرفية ، نفسر بها بعض الفروض والنظريات العلمية ، أكثر مما نثبت بها طول باع محفوظ في الإلمام بما مما يستأهل المزيد من الدرس التفصيلي ، الذي نأمل العود إليه مستقبلاً .

٧ - . . في مواجهة يقين الموت

(. . ضلال الخلود)

فلما كان الزمن هو الحقيقة الماثلة ، والموت هو اليقين الثابت ، ووعي الإنسان بهذا وذاك هو التحدي المصيري ، أصبحت مسيرة الإنسان الفرد (بما يترتب عليها من احتمالات التأثير على مسيرة الإنسان النوع) - أصبحت متوقفة على :

كيف يواجه الإنسان - فرداً - هذا التحدي اليقيني الكئيب في آن واحد ؟

وأحسب أن هذه هي قضية نجيب محفوظ فرداً ، ومبدعاً .

١/٧

وأول ما تناولته الملحمة في مواجهة يقين الموت هو رفض إعلائته ، بديلاً عن رفضه ، لها اختفاء عاشور الناجي الكبير إلا تغيير عن ذلك .

ويمكن ربط هذا الحل الأقرب إلى الهمم بفكرة الحياة الأخرى من جهة ، وفكرة المهدي المنتظر من جهة أخرى ، ماوينا بفضية ربيع سيدنا عيسى عليه السلام .

وقد هربت الملحمة من هذه القضية بشكل مباشر وغير مباشر كما شاء لها نجيب محفوظ .

وما إن قارب عاشور الناجي الأربعين حتى أعلن - باللفظ - أن فكرة الخلود تراوده ، وكان ذلك مرتبطاً بشكل مباشر بالثبوت : « القفارة » .

(ص ٧٧) : « كان يحمل فوق كاهله أربعين عاما ، وكأها هي التي تحمله في رشاقة الخالدون » .

بل إن تبادل العلاقة بالزمن (يحمل الستين أو يحمله) قد أوحى إلى منذ البداية بما يقدم عليه محفوظ في تطويع ملحمة من الوقوف على هامة الزمان للتحكم ، بديلاً عن مواكبة ، ناهيك عن التسليم له ، أو إلغائه ، ولا أنصو أنها كانت هكذا عسوية سابقاً في كامل وحي محفوظ ، لكنها أطلت (هكذا) منذ البداية .

لكن لئلا ماذا خلق - فرداً - بتصوير رشاقة الخلود التي وصف بها محفوظ الناجي الكبير في الأربعين ؟

على وسائل البقاء ، وليس على مسئولية الاستمرار إلى أفضل .

وهذا عراء أيضا محفوظ في الملحمة :

(ص ٤١٢) : سأل راضى جللا :

« لم لا تزوج بألغى ؟

« لم الزواج ياراضى ؟

« إنه النعمة والأوبة والخلد .

فضحك جللا عاليا وقال : ما أكثر الأكاذهب بألغى ! » .

واتدلع أكثر فأكثر للحل التالى :

٤/٧

وهو محاولة الاحتيا بالمال والسلطة ضد الغيغف فالوت ؛ أى فى اتجاه خلود ما .

ولكن أى خلود هذا ؟ إنه خلود نسيان النهاية من خلال الإغياه فى يور القرة المتزايدة أو العيبوبة أو لين رفاهية غلدة .

وقد ضريت للملحمة هذا الحل طوال الوقت ، برغم أنها لم تبرزه فى ذاته بوصفه حلا فى مواجهة الموت بشكل مباشر .

عل أن الملحمة قد كشفت غواء التراء فى ذاته ، ولا جدوى الجنس المنفصل عن الوجود ، وقصر عمر الروجاة المتعالية ، وغواء الرفاهية المألومة ، وانتهاء مفعول الحقد المؤقت - كشفت كل ذلك بإلحاح ينفينا من إعادته ، إلا أننا سنختار مثاليين صارخين لإخفاق هذا الحل تماما :

صورتان أظهرتا هذا الحل ثم ضربتا وهزتا بشكل صارخ :

الصورة الأولى هى صورة نهاية سليمان شمس الدين الناجى الذى بشمها محفوظ حتى بدت كاريكاتيراً منفرا .

(ص ١٥٣) : « ومضى مختل بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المظننة ، وتدل من لحد مثل جراب الحافى » .

فإذا تذكرنا تعبيرا سبقت الإشارة إليه وهو : « رشاقة الخلود » ، يصف به عاشور الناجى الأول وقد بلغ الأربعين ، لفهمنا إعلان إخفاق هذا الحل بتقديم هذه الصورة المظننة ، الفقرة ، التى أكملها بأن أرقمه المحز فى شلل نضفى بضمه أعوام ، وفى حته عقل (ص ١٦٧) . (وقد هجرته ممان الأشياء) ثم فقد نفسه أيضا (ص ١٧٠) وتلاشت الدوافع والممان ، وتأكد أن الصورة المظننة مقصودة حين يعيد تصويرها بعد أعوام :

« وظل يرحف على عكازين ، ويمجد فوق أربكة مثل قدر المدس » .

ثم تتابع (سليمان) حكمة لم يعرفها فى حياته ليخلص فشل هذا الحل :

فقال : إن الإنسان لعمى هزيلة والحياة حلم » .

الصورة الثانية للحل نفسه تبدو فى بداية ادعاء جللا الأول الفتوة :

نفسها فجمات دعوة أمه له وكانها تقرأ الغيب : « فليمد الله فى صمرك حتى تلعن الحياة » وجاء رده :

« استودعك الحى الذى لا يموت »

ويبدو هذا الحوار الباكر بمثابة تنبيه ضمنى لعبثية الخلود إلا أن هو الله .

وعاش شمس الدين عمرا طيبا حتى لمن الحياة حقا حين رفض أن يتقدم فى العمر بمنح الضمف داعيا « أن يسبق الأجل غخور الرجال » ، متحميا أن يكرمه الله بالاختفاء مثل أبيه وهو فى غاية القوة والكرامة .

وكان شمس الدين فى محاولته الإيقاء حل شياه ، بالطرق الصحية والطبيعية ، كان يقدم الحل العادى - إن صح التعبير - وإن كان لم يستطع أن يوقف ظهور علامات التقدم فى السن (رمز : الشعر البياض ، فالإغياه العابرة)

ثم تكشف أنه مهما نجح الشباب للتأخر ، والاستقامة ، والحفاظ على الصحة (مثل الأساليب الحديثة فى التخسيس ، والعلو . . إلخ) ، مهما نجح كل هذا ، فما هو إلا تأجيل ، وليس أبدا حلا فالمرت قادم لا محالة .

يعلن شمس الدين - وهو فى منتهى شباب شبوحته - وجهه آخر يوقفه فينا يقين الموت ، وهو ما يفرضه على الباقى منا بعد زميله من وحدة قاسية . فما هو ذا شمس الدين يفرها صريحة فى صبيته عند موت زوجته عجيبة .

(ص ١٣٨) : « لا تركبى وحدى » .

٣/٧

تبدو المحاولة الثالثة فى مواجهة الموت كأنها حل مجازى إن صح التعبير . حل يقول : إنه ما دام الإنسان ميتا ابن ميت فليتكبرى أبنائه من صلبه وتلاحظ هنا كيف أن الملحمة لم تدع مجالا إلا وأشارت إلى هذا الحل ، سواء بتكرار الأسماء ، أو بتكرار السمات : فتمة عاشور وعاشور (البدء والنهاية) وتمة شمس الدين وشمس الدين وشمس الدين ، وتمة سمامة وسمامة ، إلى آخر ذلك .

وكما اعتل عرش الفتوة من يشه عاشور (مثل فتح الباب) أو من يعد بأن يشبهه (جللا قبل أن يعلن جنونه) ، ارتفعت الأصوات أن عاشور رجع .

فكان هذا الحل هو الحل العادى بل لعله أقرب إلى ما هو عادى من محاولات استبقاء الشباب والصحة (شمس الدين) ، لكنه حل بالنسبة للنوع ، وليس حلا بالنسبة للفرد ، اللهم إلا إذا توحد الفرد بنوعه ، ولا يتم ذلك - طولا - إلا إذا توحد بناسه - عرضا - وليس فقط بأبنائه من صلبه ؛ فالتشكلة هنا - كما نطرحها للملحمة - وكما هى - هى فى وعى الفرد بنهايته فردا ، مع صيغه من التوحد باستمراره نوعا .

ويبدو أن هذا الحل هو البرر للإلتجاف فالثوريت فى التظلمين الدينى ، والرأسمالى ، ولكن التطبيق يجعله مبررا للمخلود بالاستيلاء

دارا خيالية سميت القلمة وفرشها بفاخر الثياب ، وحلاها بالتحف كأنه حلم الخالدين » .

آه هامو ذا يعلن بنص الألفاظ أنها المحاولة المخففة لحلود خفق .
ثم بنص لاحق أكثر صراحة :

« لقد غرق في عضم الحياة الدنيا ولكنه لم يغفل قط خداعها ، كان كأنما يتحصن ضد الموت ، أو يوثق علاقته بالأرض حذراً من غدره » . (ص ١١٧)

وكان على يقين منذ البداية - برغم تماديه - من فشل هذا الحل العاوى المبذول ، كما كان على يقين من إخفاق الخلود في الأولاد ، أو عن طريقهم :

« سيرت المال قوم آخرون وهم يمزغونه بالسخریات ، مستعجب الانتصارات الباهرة هزيمة أبدية »

ويقبل دعوة زينات الشفرا ؛ ويلوح الجنس بحل مبهج :

« - أقول لك إن الحياة ليست إلا الحب والطرب » .
وتتوقف عن الاستطرد هنا ، فأننا لا أريد أن أفرد للجنس (في الملحمة) موقفاً خاصاً كحل مستقل ، فهو يحتاج إلى دراسة مستقلة لاحقة حتى صنعت الفرصة ، وإنما أكتفى بنفسه هنا إلى ما يمكن أن يسمى الحل بالاستسراق في الوسائل مع تعميم النظر في المواقف والغايات . وحتى تلمحات زينات الشفراء إلى أن اللذة لا تذهب معنا بل يمتصها الجسد والروح ولا يربها أحد - هذه التلميحات تبدو لجلال مهريا تيريرا سخيها مثل قورها اللاحق عن الموت :

« إنه علينا حق ، وإن كنت لأحب سيرته » (ص ١١٥)

٥/٧

الانسحاب في حلود ماسخ (الرهبة/ التكية) .

كما قلنا إن جدار التكية هو جدار الزمن الصامت ، نذكر بأن كل نداءاتها الغامضة ، وأبوابها التي لا تفتح ، وتساؤل عاشور الناجي هنا إذا كانوا يحسون بما نحن بالحارة من طاهون أم لا ، وأين يذهب موتاهم إن كانوا يموتون أصلاً ، كل ذلك فيه إشارة إلى إخفاق التكية بديلاً عن الحارة برغم الإغراء بالسلاام ، والوجود في الأحان ، والهدوء الساحر ، والخمس الزاوي

وبرغم أن عفوفاً لا يشجب هذا الحل صراحة ، بل إنه يكاد يدافع عنه ليس فقط في الخرافيش ، وإنما في تكرار صورة العريش في كثير من أعماله ، فإنه في عمق بذاته يكشفه ، وقد يعرضه ليقوم بنود تمرشة لالتقاط الأنفاس ، أو محطة لإعادة النظر ، لكنه سرعان ما يعرضه بوصفه حلاً فردياً تلمحاً ، بل حلاً خادعاً فيه من الزيف أكثر مما فيه من التضامن المحرك الخلاق ، يعلنها جلال الأول في موقفه من التكية بعد أن أطبق عليه المارد الخرافي بعد وفاة قمر :

(ص ١٠٧) : « باستهانة طرق الباب . لم يتوقع رداً . حرف أهم لا يردون . إهم الموت لخالل الذي يتعالى عن الرد » .

حين فقد جلال قمر (بعد فقد أمه طفلاً) فاهتر كيانه ، وأعلن رفضه ، والنجى الآخرون من وجوده ، وأعلن من ناحية أنه « لا أحد يموت » (ص ١٠٣) ، ثم « هام بالاستحيل » (ص ١٠٤) قبل أن يتبين ما هو المستحيل هذا ، حين حدث كل ذلك ، انقرد بنفسه وتعدى فاعلها .

« نحن خالدون ولا نموت إلا بانهاية والضعف » (ص ١٠٥) ، حين حدث ذلك وانطلق بالكائن الخرافي الجبد بين ضلوعه فكان قوة حارقة :

« اعطى الفتنة بعد أن حسم المعركة في ثوان مع سمكة العلاج ثم أصبح يتحرك بإهلام القوة والخلود » .

دون أن ندرك حتى هذه اللحظة : كيف انتوى أن يثبت مقولته هذه « إتنا خالدون ما لم نضعف أو تستسلم أو نخن » .

بدا الأمر في البداية أنها القوة ، والاستغناء ، القوة من كل مصادرها : « هذا الفتوات وتاج القوة والسيادة » ، والاستغناء عن الناس بإنشائهم والتعال على كل الحواطف مصدر كل حاجة وضمن .

« ليس قوة تم تحدها ، ولا مشكلة تشغله ، تركز تفكيره في ذاته ، تجسدت له حياته في صورة بارزة واضحة المعالم والألوان »

لكن سرعان ما أعلن ضمناً أن هذا الحل الذي فرض نفسه في حدود قوانين الحياة العادية ، وهو اجتماع الشرة ، والقوة ، والسلطة ، والاستغناء ، أعلن أنه : ليس حلاً ، لأنه لا يمنع الموت ، بل إنه أدرك أنه حتى يفرض استعمال كل هذا لإرساء العدل ، وتعميم الخير ، كما فعل عاشور الناجي الكبير ، لن يكون هذا حلاً أيضاً ، ما دام الموت مازال يترصد لجلال وظلاله ، وللخرافيش (منظومين) لا يملكون إلا الرضا حتى بالموت .

« - إهم يموتون كل يوم وهم مع ذلك راضون » .
ويتفق هذا الحل « العاوى » ، فيطعن علينا التمداد في الرفض الذي أعلنه عقب موت قمر مباشرة أن : « كلا » .

وكل غير ذلك ، على الطرفين ، هو النجاء بعينه .
السلطة والقوة ليست حلاً ، سواء كان من ملكها هو العدل بعينه أم هو السلطة الغاشمة :

لقد انتهى سمكة العلاج كما انتهى عاشور ؛ انتهى إلى اللاشيء ، وعمل من يستعبد ألا يستعبد من الكفر ، بل :

« أعوذ بالله من اللاشيء » (ص ١١٠)
نعم ، هذا جلال « أكبر فتوة » وأكبر تاجر ، وأخفى غنى (ص ١١٠) لكنه «

« . . . لا يشرتك (يا أبى) ما بلغت ، واعلم أن ابنك غير سعيد » .

والظاهر متأنق ينضج بالقوة والسيادة والنهم ؛ والغلب أجوف تتلاطم فيه رياح الكآبة والفلق » .

« جمع الإتاوات ، وتقبل الهدايا . . . وشيد الممارات ، كما شيد

لحياته ، بل كان يبحث عن شكل لموته ، القائم فعلا ؛ فقد بدا أنه انتهى ب نهاية قمر .

(ص ٤٠٩) : « تجسدت له حياته في صورة واضحة للمسلم والألوان ، حتى النهاية العائنة ، يبدأ من رأس أمة المهشم ، ومماناة الحارة المهيبة ، وموت قمر الساخر ، وقوته المهيبة بلا حدود ، وقبر شمس الدين الذي ينتظر الركب ورحلا في إثر راحل .

ما جنوى الحزن ؟ ما فائدة السرور ؟ ما مغزى الغوة ؟ ما معنى الموت ؟ لماذا يوجد المستحيل ؟

(لا حظ أنه لم يقل لماذا لا يوجد المستحيل !!! وإنما لماذا يوجد ؟) .

فقد راح بعد ذلك يحقق مستحिला هو على يقين من وجوده ، وإن كان لا يعرف معنى لوجوده لأنه ضد الطبيعة ، معها وعد وحل .

لم تنفع الحلول السكنية بالقوة ، فالسلطة ، فالجنس ؛ لأن ميتا مستعليا وحيدا هو الذي يمارسها .

ومنذ بداية جلسته عند الشيخ شاور ، اتضحت فصلة هذا الحل المجنون عن الواقع الخي :

« وجد نفسه في ظلام حالك ، حلق فلم ير شيئا كأنما فقد الزمان والمكان والبصر » .

لكن فقد الزمان شيء ، ويكون الوقت يقضى شيء آخر ؛ فيبعد سطر واحد :

« مضى الوقت قليلا خائفا » .
وأبضا في الحوار بدا التسليم مطلقا منذ البداية

عاد الصوت :
« ماذا تريد ؟ »

أجاب (جلال) متنازلا عن كل شيء :
« الخلود » .

وبعد تحذير عابر :
« مستحيل الموت ، ولن تناله » .

يأس القبول بقلب خائف (من الخوف أو من النزول)
« ولكن ! »

فتعطى له الوصفة كاملة : « بالمزلة هاما لا ترى أحدا ولا يراك إلا أعلامك ، تحبب ما يهلك من نفسك ! » .

(ويلاحظ هنا - في جملة اعتراضية - كيف أن جلالا بعد كل هذه الثورة ، لم يستطع أن يكفر ، كما رجحنا)

كما يلاحظ أن شاور نفسه طلب منه ما يوقفه على جاريته حواء حتى تتقن من ريعه على تكفير ذنبه .

فرفض الكفر هنا ، أو نفيه ، رعا يرجعان إلى موقف نجيب محفوظ أكثر من رجوعهما إلى طبيعة الموقف ، أو لعلهما يفسران نقطة الضعف في التجربة بما يبرر انتفاها على يد سم زينات فيها بعد .

أسا أن هذا الخلود هو الموت عينه (مثلا كان خلود التكية : الرهبة/المهرب) فقد أعلن محفوظ ذلك منذ البداية على لسان الناس .

ولا أحسب أن الأمر يحتاج إلى مزيد من الإفصاح ، ولكن هذا ليس شجيا للتكية فحسب ، وإنما هو شجب للخلود ضمنا ، وهو يمثل من مدخل آخر أن الخلود هو الموت . ليس هو السكون والنبات مهيا صدحت الأنغام وانتابت الأناشيد ؟

٦/٧

أما الحل المجنون جنون العقم والوحدة فهو طلب الخلود الفعل لفرد بذاته ضد كل القوانين ، وبالدلت ضد حركة الزمن . وهذا ما أسميناه ضلال الخلود :

وقد اقترن هذا الحل بشرطين منذ البداية (هما في العمق شرط واحد) هما : الكفر ، ومؤاخاة الجن .

ويبدو أن جلال وهو يغامر بدفع الثمن ، كان يلوح له أنه ، بشكل أو بآخر ، يمكن أن يتجاوز هذه الشروط بعد أن يضمن الخلود . لم يظهر هذا صريحا في نص لثن ، لكنه ، لأسر ما بلغني متلفيا ، ربما لتعاطف خاص مع جلال في محنته .

تمثل جلال جانب الخلود دون سواء من سيرة جده الأول عاشور الناجي .

قال جلال وهو يجاور للمعلم عبد الحائق :
« إلى أعتقد أنه (جده عاشور) مازال حيا » .

رواصل :
« وأنه لم يمُت » .

ولم يسمح لقول المعلم :
« إن الموت لا يحظى بالصالحين وأنه لا يتطلع للخلود مؤمن »

ثم يتطور الحوار إلى مواجهة صريحة ، وقبول كل الشروط ، ولا ينفع التحذير :

جلال :
« إنك تخاف الخلود »

عبد الحائق :
« يحق لي ذلك . تصور أن أبني حتى أشهد زوال دلياني ، يذهب الناس رجالا ونساء ، وأبني غريبا وسط هرياء ، أفر من مكان إلى مكان ، أبني مطاردا أبديا ، أجن ، أقتل الموت » .

.....

« وتنجب أبناء وفتر منهم ، وكل جيل تعد نفسك حياة جديدة ، وكل جيل تبني الزوجة والأبناء ، وتجنس بجنسية العربية الأبدية » .

ولكن جلالا لا يهيم كل ذلك مقابل :
« وتحافظ على شيايك إلى الأبد » .

لكن المسألة خرجت من دائرة التحذير ، والمنطق ، خرجت من زمن بدا أن هذا هو الطريق/المخرج ، الأوضح من كل حسابات ، والأقوى من كل عقل .

ثم إن المحاولة بدأت بعد النهاية . لم يكن جلال يبحث عن حل

(ص ٣٢٩) : « وكأنه الموت وقد انتزع فتوحهم منهم » .

أما الثلاثة المستقلة بلا زاوية ولا جامع ، فهي رمز رائع ومباشر لخلود عقيم ، وهي إعلان آخر أننا أمام الموت لا الخلود .

ولما كان الموت الحقيقي ليس عدما ، بل علاقة وتوقف مؤقت على طريق حركة ممتدة ، ولما كان اليقين بحقيقته هو الدافع لتجاوزه بقوله والحركة في اتجاهه بما يتجاوز العدم الذي يحد به سوء فهمه ، فإن الموت الذي يهرب ، فنزعت به بلا طائل ، هو شيء آخر ، هو كل ما هو ضد الحركة والتغير ، هو إيقاف الزمن ، هو هذا الخلود (الموت الحقيقي) .

وقد كان هذا الخلل يشمل كل مظاهر الموت المدنى فعلا :
« الخمران من الناس ، والتلاع جلود العالم الخارجى ، والتركيز على الذات ، متفردة ومغلقة » .

كل ذلك تأكد وتعمق من خلال علاقته بالزمن بما هو كيان متحد زاسف ، لا مهرب منه إلا بلباقته ، والسيطرة على :

« حاشر الزمن وجهها بلا شريك ، بلا منلهة ولا غدر » .

لا لم تكن معايشة بل مواجهة .

« واجبه (الزمن) في جوده وتوقفه وثقله » .

لا .. لم يكن في جوده ، بل هو الذى شيه .

« إنه شيء عتيد ثابت كثيف » .

ويدل أن يتحرك الزمن مارا به أو حاملا إياه (تلكر قول الملحمة عن حاشور الكبير إذ بلغ الأربعين : « كان يعمل فوق كتفه أربعين عاما ، بل وكأها هو الذى تحمله ») .

راح جلال يمسك مفرد الحركة من يد الزمن ليسطر على حركته حتى يوقفها :

« إنه هو الذى يتحرك في ثنيائه كما يتحرك النائم في كابوس » .

إنه جدار طيوط مرقع متجهج » .

ثم تتراءى الحقيقة التى تدور حولها الملحمة منذ البداية :

« كأننا لا نتمسك ولا نصدق ولا نحب ولا نلهي إلا غرارا من الزمن » .

ونصل قمة المواجهة في تعبير محفوظ :

« أما اليوم وهو يزحف فوق التوالى فهو يسط راحته سائلا الرحمة » .

ولا يصبر على آلام هذه التجربة المجنونة إلا ما يؤمل به نفسه من أنه :

« عندما يدركه الخلود ، سيغرب آلاف الأعمال بلا خوف وبلا كسل ، سيخوض الممارك بلا تدبير . سيستمر من الحكمة كما يستمر من الجمالة ، سيقتل ذات يوم صاعدة الأسرة البشرية » .

ما زلنا (ص ٤٣٠) ، ونخدر نفسه أكثر حين يؤكد لها ،

« أنه مؤمن بما يفعل ، لن يتراجع ، لن يتخلى الخلود ، لن يعرف الموت » .

ويتجاوز - في أمانيه التى يصبر بها نفسه - فصول السنة .

(ص ٤٣١) : « سيظل الكون حاضعا لتقلبات الفصول الأربعة ، أما هو فربيع دائم » .

وعنى نفسه يتجاوز قاتون الكون الخالى لأنه :

« سيكون طليعة كون جديد ، مستكشف للعبة بلا موت ، أول راغض للراحة الأبدية » .

يتصور ، أو يصور نفسه ، أن الخوف من الخلود ، هو الخوف من الحياة :

« إنما يخشى الحياة الجيتاء » .

(فيستسلمون للموت كما نعتهم منذ قليل (ص ٤٠٥) : « نحن عائدون ولا نموت إلا بالحياة والضعف ، وهذا هو ما فصله عنهم استعماله : إنى أحضر الناس » .

ومع بلوغ القصد ، وتثبيت الضلال ، يمثل ثقة بالوصول إلى بغيته ، دون أن يتغير ذلك : فاليقين هنا لا يحتاج إلى اختبار ، مثله مثل كل الضلالات .

(ص ٤٣١) : « إنه لمل بروح جديدة تملأ أعطاله ، تسكره بالإهام ، تنفضه بالقوة والقتل » .

وتتجد قدرته إلى اختراق أسوار الآخرين (وهذا عرض آخر دال) دون استئذان :

« بوسعه أن يحدث نفسه فيحدث الآخر » (في آن واحد) .

وحين يعدد المكاسب تبذل كلها في اتجاه ما يحق ، إلا الأخيرة منها ، يقول :

« لن يبتلى بالتجاعيد ولا بالنبش والوهن » . (ليدكرنا بربعب جلد شمس الدين) .

« لن تحبوه الروح ، لن يحمله نضش ، لن يفهم قبر ، لن يتحلى هذا الجسد الصلب » . (ليدكرنا بتوقفه من موت قمر ويهدد) .

وفجأة يكمل :

« لن يلدق حسرة الوداع » .

فتسائل كيف ؟

إنه إذ يجلد .. فإن كسل من سواء يفارقه كيا نبه المعلم عبد الحائق . ثم إنه إذ حصل على الخلود ، لم يفكر ثانية في أن يهد هذا الاحتمال إلى غيره ، حتى من يجب أن يؤسه ، فكيف أنه لن يلدق حسرة الوداع ؟ الأولى أن غيره يبقاه حيا هو الذى قد لا يلدق حسرة وداع مادام (جلال) لا يموت .

ولا أريد أن أعدها سقطة لمحفوظ ، ولكننى أتصور أن جلال في لحظة انتصاره المجنون هذا قفز إلى مكان ما من وجه أصل الدافع إلى هذا الجنون : وهو هزيمته أمام موت قمر ، وما صاحبه من حسرة الوداع ، وكأنه بذلك يقول إنه لما انتصر على الموت كأنه استرجع قمر ، لأن هزم من هزمها ، فلن يلدق - بذلك - حسرة الوداع .

أو لعله خلط بعن بداية لتحليل الجنون بعد يقين الضلال .

وهو يعلم أنه للجنون ، فيصيرته مازالت حادة بقدر كاف . فهو يتسائل بعد انتصاره ، يسأل مؤنس المال :

« ألم يظن أحد بى الجنون ؟ » .

ولا ينفعه انتصاره في استعادة العلاقة مع الآخرين الذين ألغاهم منذ زمن بمرغم الفتنة والقوة والتصر . ولا تزيد محاولات اقترابهم منه إلا إحساسا بالرفض والكراهية .

« ما أكثر الكره وما أقل الحب » .

ويتوحد مع الثلاثة بإعلان مباشر :

« سيفنى كل شيء في الحارة ، وتبقى هي » .

ويسترف أبوه بذلك :

(ص ٣٧) : « أصبح غريبا بين الناس غربة المخلقة بين الأبيّة .

إنه مثلها قوى وجبل وعظيم وعامض » .

وفوق المثلثة يزداد انفصاله عن الناس الناس :

« كل شيء تحته غارق في الظلام ، لعله لم يصعد ولكن قامته طالت

كما ينبنى لها . عليه أن يرتفع ، أن يرتفع دائما » .

وفوق القمة تسمح لفة الكواكب ، ومسارات القضاء ، وأمال

القوة والخلود ،

ثم يتوحد بالكون ذاته :

« من هذه الشرقة يستطيع أن يتابع الأجيال في تماقيها ، ... وأن

يتضم بصفة هائلة إلى أسرة الأجرام السماوية » .

لم يعد بشرا !!!

ثم تأتي النهاية على يد زينات الشقرا :

فيداية تمرى إغوائه أمامها وهو في عز انتصاره .

وقالت لنفسها : « إنه فقد قلبه كما فقد إرادته ، وأنه لا يتباهى

وهولا يبرى بفسوته مثل النساء » .

ومرة أخرى يفقد منطق التسلسل ؛ فكما ذكر منذ قليل أنه لن يلدو

حسرة الدواع ، وليس ثمة ما ينتظره إلا الدواع ، يرجع فيقول لزينات

الشقرا إنه يعمل بتصلاتها الغالية حول قصر الحياة .

أي قصر حياة وقد بلغ - في تصوره - مبلغ الخلود ؟

وتلتفت زينات خروبه .

وقالت لنفسها : « إنه لا يلدو ما يمتنه كلامه » .

لكها تضيق : « وأن الشر يرفع الإنسان على رغبته إلى مرتبة

الملائكة » .

وهذا أيضا تعقيب يحتاج إلى إعادة نظر ، لعلنا نستطيع التكهّن بما

تعمى زينات في هذا الموقف ، أمي الملاك إذ ستخلصه بالقتل بما آل

إليه ، أم أنها إذ تقتله .. وتعتبر ذلك بمثابة : أنها تنتحر بوعي وإرادة

لاقتل إلا الخيرة ، ولها وللناس ؟ أم أنها تعنى أن خروبه وكلامه الذي

لا يمتنه بالنسبة لشكرها على ما تقوله بشأن قصر الحياة ، هو عكس

ما تراه من إمكانية الخلود ، فهو بذلك ، وهو على قمة قسم الشر

(ما هو خلوده) ، قد تراجع إلى تواضع الضيف ليذا ملاكا ؟

لست أدري .

وتأتي النهاية حين أعلنته (وهي تنتحر بقتله) :

« الموت يطل من حيثك الجميلتين » .

فبرد يمتد :

« الموت مات يا جمالة » .

ثم يموت على حافة حوض الدواب ، جثة عملاق يهشاه ملقاة بين

العلف والروث .

وعوت جلال يعلن إخفاق آخر الحلول ، « الحل بالجئون » .

٨ - الخاتمة .

ليس من مهمة الملحمة أو الرواية أن تقدم خرجا لأزمتها ، أو مرق

الحياة ، أصلا . ومع ذلك فقد بدأ أن يحفظ ييمه أن يقدم حلا ما ،

بل لعل لا أبالغ حين أقول إنه بدأ وكأنه ملتزم بذلك .

ولعل أضحف ما في هذا العمل هو ديالته ، ونظرا لأنني أحببت هذا

العمل عدة مرات بمدى حسنة في عدة مواقف ، وأتاني كلها عدت إليه

ازدعت حيا له فإنه أميل ألا أشجب عائلته في هذه الدراسة المقدمة ،

وأكتفى بالتنبه إلى بعض ما يمكن النظر فيه :

فقد جاءت نبرة الخطابة في الخاتمة عالية نسيبا ، وإن لم تقل منها

الملحمة طوال المسار .

وقد وجه عاشور الأخير جهده لحمل الناس ، لا للعائد الفرد ، على

تحمل المسؤولية برمتها ، ولكن بصورة لا تتفق مع ما أوجت به الملحمة

طوال مساره من خطورة دور الفرد بشكل يحتاج إلى جهد أكبر ومعاناة

إبداعية بلا توقف ، في محاولة الخروج من مأزق لا يبدو له حل حتى في

التنظير الفلسفي أو السياسي المباشر . أما أن يعلن الإبداع الروائي

(وهو متقدم عادة على التنظير الفكري . وعن الممارسة الواقعية) - أن

يعمل حلا بهذا الوضوح ، فإني رفضته .

يقول عاشور الصغير ،

« لقد أحتض جده على نفسه ، على حين خلق هو من الحرافيش قوة

لا تفهرح » .

وتظاهر التناقض هنا أنه هو الذي خلق . ثم ما هذا الاستغراب

(على حين ؟) ، وهذا الانطلاق (لا تفهرح) ؟

ويبدو وجه حق أيضا - حتى مستمد من مسار الملحمة أساسا - أحاد

محفوظ للتكية موقعا ما كان لها أن تتميز به في النهاية بعد ما هزأ كل

تلك الصنمية ، وإن كان محفوظ قد فتح بابها للإثراء بما هو غريب مفتوح

النهاية مولد للإبداع ، إلا أن حضور هذا البعد كان ثانويا إذا ما قيس

بتأكيد السكينة الهامدة (رغم وصفها بالصفاء) .

ثم إن محظوظ (عاشور الأخير) ، ويطرقة قد تلغى احتمالات

الإيجابية التي رجحناها حالا ، عاد ففتح بابها ، ليخرج منها دروشا

(كانه مندوب فوق المادة لعاشور الناجي الكبير ، للخصي ، للمهدى

ألتظر) . يعلن أنه :

« هذا سيخرج الشيخ من خلوته ، وسيهب كل فئ نوبتا من

الحيززان وثمرة من الثوت » . (ص ٥٦٧)

نكتف طويلا أمام « ثيب » ، وأمام « ثمرة » .

فأين : يحصل ؟ ، وكيف البلرة ؟

وأخيراً ، فالوعد يفتح باب النكبة كان لمن يثرون الحيلة بمرارة الأطفال وطموح الملائكة . .

فضلا عن الشك في طبيعة برادة الأطفال وقصودها ، بل إسهامها في التهيئة لكل شر من خلال التماهى في تقديسها ، فئته - قطعاً - ليس للملائكة طموح .

٩ - ... المخرج

وبالرغم من أن محظوظ قد أنهى هذا العمل الرائع بما لم أستسغه ، فقد شئت للملحمة بما أعطت وما وعدت بحيث أستطيع أن أقول إنها قد أشارت إلى التوجه الحلقى نحو المخرج الحقيقية لموسوعة الموت وتحديات زحف الزمن على الوجود القوي ؟ وهذا أيضا يبحث يحتاج إلى دراسة مستقلة ، فاكثفى حالاً بالإشارة إلى ما أشارت إليه الملحمة .

ذلك أنه بعد أن أخفقت كل حلول المواجهة ، مواجهة الوعى يقين الموت ، من أول الإنكار ، والتأجيل ، والعمى ، والحرب من ... ، والحرب إلى ... والحرب في ... وبعد أن أخفق الجنون في إيقاف الزمن وصعد الموت ، وحتى بعد أن أخفق الحل الأخير كما ورد في الحلقة بما أعده نوعاً آخر من الحرب ، في الناس = الحرافيش ؟ وهو بديل أرغى من الحرب في الأبناء من صلب القرد ، وأن كان أكثر تحريداً وأغنى ثباتية ، إلا أنه حرب أيضا - أقول - بعد كل هذا الإخفاق تبدو المسألة كأنها بلا حل .

وأكتفى هنا بالإشارة إلى أن الأمر ليس كذلك تماماً ، فقد أعلن محظوظ من خلال الملحمة (وليس بنهايتها) :

أن الفرد لا يولد إلا إذا ولد نفسه باستمعاية طرفة مخلقه من واقع جدلية وجوده .

وأنت لا يلد نفسه إلا من وقع ما يقتصر به داخله وخارجيه من علاقات وتبض ومواكب فاعلة متفاعلة مع الناس والطبيعة على حد سواء .

وأن هذه الولادة ليست حلاً وإنما هي خطوة ضرورية وبداية واعدة .

وأنها (إعادة الولادة) إذا انتهت إلى التركيز على الفرد فهي موت جديد ، في صورة الانحراف ، أو الاختراب ، أو الجنون ، وكل ذلك يلغيا تماماً ، إذ يتنهي إلى عكس ما تفجرت من أجله ، وإليه .

وأن هذه الولادة المتأخرة هي الإبداع البشرى الناتج من اكتساب الوعى بكل طبقاته وتضخها مما ، وهو ما يمكن أن أسميه إبداع الذات .

وأن هذا الإبداع لا يتسالى إلى غايته - للفرد - إلا من خلال احتمال تكراره عند الناس ، كل الناس ، وترجيح فرص هذا التكرار انطلاقاً من المبدع الفرد هو أول علامات التوجه الإيجابي نحو المخرج الحقيقي .

وأن هذا الاحتمال - ولادة الذات - لا يتم إلا بوسائل وفرص ،

ليست غاية في ذاتها بقدر ما هي حق مواكب لمستولية وصى الإنسان ، ومن أهمها العدل الذى شغلت مساحته ما يحق لها أن تشغله طوال الملحمة .

وأن ما يلي خطوة ولادة الذات ، فالالتحام بالناس في إطار العدل ، هو الوعى بما بعد الإنسان ، طولا وعرضا .

« من هنا يصبح الموت في هذا الإطار نقلة فرد ، لا تحتاج لكل هذا الجزع مادام ثمة من يكتمله ويمثله عرساً ، وما دام ثمة ما يلوب فيه ويمثله طولا . وقد قالت الملحمة كل ذلك .

١٠ - آفاق واعدة

لا يكتمل هذا العمل - بداعة - إلا باكتسابه من حيث محاولة ربط مختلف أبعاده ، ولست متأكد إن كان ذلك سوف يكون من أوائل ما سيقوم به في المدى القريب ، لذلك فضلت أن أشير في صجالة إلى هذه الأبعاد ، مجرد عناوين ، وملاحظات ، لعل في ذلك ما يجفز إلى الرجوع إليها من جهة ، أو لعل فيه ما يذكر قارئه هذا العمل المقدمة إلى أن المسألة لم تتم فصولاً ، فيلتبس لي العذر فيها المتفقد مما قصرت في تقديمه ، برغم أنه لم يغب عني .

ومن تلك الآفاق الواعدة :

- ١ - كيف تناولت الملحمة البطولة من كل الوجوه ؟
- ٢ - وماذا عن دورات الحياة في تنوع حضورها في الملحمة (مثل : دورات الثروة ، ودورات الفاقة ، ودورات الحياة .. إلخ) ؟
- ٣ - وأين موقع الجنس - بعنونه ، وكما ورد في الملحمة - من قضية الحياة والموت ؟ وهل له صور حية وأخرى ميتة ؟
- ٤ - وما مساحة كل من : الحفلاء ، والعموض ، والظلمة ، والظلام ، والمجهول ودلالاته ، كما وردت في الملحمة وكما ألت عليه ؟
- ٥ - وكيف وظف محظوظ الأحلام بطريقة مباشرة ، هل نحو أكبر دلالة ، وأقل تكيفاً وروعة ، من عمله التالى (رأيت فيها برى التائم) ؟
- ٦ - ثم كيف تناول بعد الجنون ؟ وكيف وظف لفظ الجنون ، فاختلطت الأمور ، أو تعددت الدلالات ؟
- ٧ - ثم ما موقع الجنس النبوى من إصادة الولادة ، والحلم ، والجنون ؟
- ٨ - وما موقع العقل - وكم تكرر - (وفي درجة أقل الانتصار) من قضية الموت من خلال ما قلنا ؟
- ٩ - وكيف توارت العلاقة بالألم ، والأرض ، والرحم ، وعلاقة ذلك بما يسمى عقدة أوديب ؟
- ١٠ - وما دلالة الزواج الثانى ، الذى بدا كأنه حل جازم في أكثر من جيل (حوالى خمسة) ؟
- ١١ - وأين يقع الدين ، والإيمان ، من مسيرة التحولات ، بأبعادها المتعددة ، وضورها صراحة أو ضمناً ؟

١٦ - وكيف وظف محفوظ تكرار الرجل والاختفاء لفتح آفاق ما لم يذكر صراحة ؟

١٧ - ثم بوصفها رواية أجيال ؛ ألا يجدر أن تقارن بأعمال محفوظ نفسه في روايته : الثلاثة ، وأولاد حارثنا ، أو في أعمال غيره ، وأقرب ما بدأت به هو مقارنتها بمائة عام من العزلة لجابريل جارسيا ماركيز ؟

١٢ - وما علاقة التكية ، وطبيعتها ، بما يقابلها في مقام الجبلاري مثلا ؟

١٣ - ولماذا كان الإفراط في إطلاق الحكم طوال القصيدة ، دون مراعاة على لسان من تجري الحكمة ؟

١٤ - وهل كانت للأسماء دلالة في ذاتها ؟

١٥ - وكيف تناولت الملحمة موضوع العلاقة بالآخر من خلال هذا اليقين بالموت بصفة خاصة ، والوعي بالمسار ؟



الهوامش :

- سرى الترمع في تنابا الحمول .
- حتى اصطبغ الأفق بحمرة نقية صناعية ، تلاشت أطرافها في زرقة "قبة الصلابة" ، وأطل من وراء ذلك أول شعاع مغسول بالندى ، وتردى الجبل دُنيا صامدا لا مبالا .
- ركب حاد ذريع واحدة .
- كان يلوب في السماع تحت ضوء البدر الذي حول بكيميله بلاط الساحة إلى قصة

- نراى جيدها كالتشمدان النضى . شيء هتب به أن الجبال الأسر قد علق للقتل ، وأن الأسى انتقل من الأرض وأشعل من الهواء ، وأن الإنسان لا ينتفض بحرية إلا في معنى الجبر .

- تسقط الأمطار فوق الأرض ولا تتلاشى في الفضاء . وتومض الشهب ثانية ثم تنهلوى . والأشجار تستقر في منابتها ولا تطير في الجو ، والطيور تدوم كيف شامت ثم تأوى إلى أعشاشها بين الفصوص . شمة قرة تنرى الجميع بالرفص في متقومة واحدة لا يدري أحد ما تنالها الأشياء في سبيل ذلك من أشواق وعناء . مثلما تلاطم السحب فتضجر السياه بالرهود .

● حين همت أن أكتب هوامش لهذه الدراسة وجدتني أقوم بعمل آخر ، مقارن وتكاملي ، يكاد يفوق الدراسة الأولى ، ثم لمحت كل هذه الأفاق التي أشرت إليها في نهاية الدراسة ، والتي لم أتمكن من تناولها ، فقررت أن أوقف بعد الهامش الأول الذي يقدم محفوظ شاهرا .

وقد قدوت أن هذه الدراسة هي بمثابة للنق الذي لا يحتاج إلى هوامش ، بل إلى شرح حل للن أرجو أن أتمكن منه بما ينبغي .

(١) نعم : هي ملحمة ، هي قصيدة بأسلوبها الشعرى للنمى . هي قصيدة بصورها المكثفة : ولهاها التضامد المتناهم ، المتبادل بين اللغات الموقظ ، والانسياى المذهب ، وتنطليتها للغة ، وتضجورها لطيفات المعاني في القطع الواحد ، إلى آخر ما يمكن أن ينصف به الشعر :

- في ظلمة الفجر العاشقة ، في لمر الماير بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة .

- عندما تشرق الوجوه بضياء السماع ، وحتى الحشرات تمسك من الأذى .

- رغم ذلك هفت في ضميره الرساوس كيا يفجر الدباب في يوم قاتظ .

واقع النقد الروائي العربي

وأفاقه

حميد لحداني

اختلاف مناهج نقد الرواية وتباينها

يَبْدُو في مجموع الدراسة أن حركة النقد الروائي في العالم العربي جُرِّتْ، واختبرت جميع المناهج النقدية التي وُجِدت في الغرب، ابتداءً من المنهج الفني إلى المنهج البنيوي ومروراً بالمقاربة التاريخية، والوسميولوجية، والنفسية، والموضوعية، مما جعلنا نَحْصُصُ لكل منهج فصلاً مستقلاً من الدراسة، ما عدا المنهج الفني الذي اعتبرناه خطأ من أمحاط بالمعالجة الشكلية بمعناها الأكثر عمومية، ولذلك خصصنا له قسماً في بداية الفصل الذي درسنا فيه المنهج البنائي. ولكن هل كانت هذه هي كل الحدود المنهجية المستخدمة في النقد الروائي العربي؟

إننا نتخذ أن الممارسات النقدية التي جُرِّتْ في حقل دراسة الرواية تحت عناوين أخرى مثل - المنهج التفسيري أو الفلسفي^(١) - يمكن أن ترد كلها إلى أحد المناهج المدروسة. ولقد لاحظنا بشكل خاص كيف كان المنهج الموضوعي قابلاً لاستيعاب جُلِّ التسميات والمتون المنهجية التي استخدمت في النقد الروائي والأدبي بشكل عام، كالتنقد الأسطوري والوجودي ونقد القرائن الحضرية، إضافة إلى الهرمينوطيقا (التأويل) والمنهج الفلسفي.

الطفالة الغربية مصدراً للمناهج النقدية :

لاحظنا أن جميع المناهج التي استخدمت في تحليل الرواية العربية مستمدة من الغرب^(٢). ولا نتخذ أن في هذا الجانب ما يثير الشك في قيمة الممارسة النقدية العربية لأن القول بأن هذه المناهج نشأت في بيئة غير عربية، وهي لذلك مرتبطة بواقع وثقافة الوطن الذي ظهرت فيه، وإن كان يحتوي على بعض الصواب، فإنه رأى استخفافاً في الغالب لغاية الوقوف في وجه كل استعادة من التطور المعرفي في الغرب^(٣)، مع أن أغلب المحققين التي توصلت إليها

●● يشكل هذا البحث خلاصة مركزية لأطروحة دكتوراه الدولة التي دافعنا عنها مؤخراً، وهي بعنوان: «النقد الروائي العربي بين النظرية والتطبيق»^(٤). ولم نتبع في هذه الدراسة طريقة المسح التاريخي لحركة النقد الروائي العربي، كما كان مألوفاً في الدراسات السابقة، بل وجهنا كامل اهتمامنا إلى دراسة ميدانية لمؤلفات نقد الرواية ذاتها، سواء من حيث جانبها النظري (اهتماماً حل المقدمات والمداخل المنهجية) أو من حيث الجانب التطبيقي (اهتماماً على المتن)، كما تجنبت، من الناحية المنهجية أن ننظر إلى الأعمال النقدية من زاوية منهجية واحدة؛ لأن من شأن ذلك أن يجعلنا نقف إلى جانب أحد المناهج الخفية معترين كل المناهج الأخرى. خاتمة منذ البداية لما هو مطلوب. لقد تبين لنا أنه لا بد من اختيار منهج وصفي عملي حتى نعطى لأنفسنا الفرصة لولا لدراسة التصورات والممارسات النقدية في العالم العربي ونقشها في مناهجها المختلفة. وتبين لنا أن النظرة السبيلية باعتبارها تأملاً وصفاً وليست منهجية هي أنسب المناهج لتحليل النصوص النقدية الروائية العربية. وهكذا قدمنا في فصول الدراسة الحزمة تحليلاً للجانب النظري والتطبيقي في أنواع من الممارسات النقدية الروائية العربية صغرناها في المناهج التالية :

- ١ - المنهج التاريخي .
- ٢ - المنهج الاجتماعي .
- ٣ - المنهج الموضوعي .
- ٤ - المنهج النفسي والنفساني .
- ٥ - المنهج البنائي .

يشكل هذا البحث إذن خلاصة ما قمنا به في هذا العمل، كما يحتوي على أهم الاستنتاجات التي توصلنا إليها، بالإضافة إلى أننا طرحنا فيه تصوراتنا لما ينبغي أن تكون عليه الممارسة النقدية الروائية في العالم العربي .

● ● ●

(١) أعددت هذا العمل مع استئذان الدكتور محمد الكنان، ودافعنا عنه بالرباط بتاريخ ٨٩/٩/٢٢ .

(٢) لاحظنا أن خليل شكري لم يفسد مباشرة من المنهج الموضوعي الغرض، إلا أنه تأثر بالفلسفة الوجودية، وجمع أشتاتاً من معطيات المناهج الأخرى، وهو لذلك بقي عاصماً تأثير الغرب .

(٣) انظر ما قاله : «أوليفاسي حمد» في رسالته : «النقد الروائي في

الغرب»، وهي مترجمة على الآلة، وسجلها في خزانة كلية الآداب . فليس، تحت رقم : ٣١٣ . وخاصة ما ورد في الصفحة ٢٨٤ الفقرة الثالثة السطر اللتين .

وذلك من أجل ضمان استمرارية العمل ؛ فتمدّ عبّارة الملاحظة إلى السامعة الإبداعية في هذا المجال .

٢ - القدرة على تمثيل ما يصدر في الغرب : والعائق الأساسي في هذا الجانب قائم في تحديد المفاهيم والمصطلحات .

ولقد تبين لنا من خلال دراستنا للجوانب النظرية كيف أن بعض النقاد ابتسروا النظريات والمناهج التي استغادوا منها أو اقتطفوا منها جوانب جزئية ، أو ركّبوا بين بعض المناهج دون سند إستيمولوجي أو فلسفي يميز هذا التركيب ، وهذا راجع بالطبع إلى ضعف المعلومات الثقافية المتخصصة ، وغيب الكتب التقنية الضرورية لقيام كل بحث علمي في مجال النقد ، فالعالم العربي يفتقر إلى قوائم المصطلحات السريّة . وبالبحث إذا أراد أن يقتحم النظرية النقدية الغربية عليه أن يقوم هو ذاته بتحديد قاموسه الخاص ، ولهذا السبب تبين لنا كيف أن ترجمة بعض المصطلحات الحديثة في مجال نقد الحكاية ظلت رهينة بجاهليّات الأفراد المعرّضة للخطأ^(١) .

هذا إلى جانب أن بعض الدارسين لم يأخذوا المناهج النقدية من مصادرها الأصلية كما حدث بالنسبة لبعض الدارسين وهو ما يؤدي إلى إركام للمعلومات بخلاف نظام تركيبتها في مواطنها الأصلية ، ولهذا تأثير سلبي على المسار الطبيعي الذي ينبغي أن يتخذه البحث في النقد الروائي في العالم العربي .

٣ - الإبداع ، والإسهام : إن الإبداع ، والإسهام متوقّفتان على توفر الأمرين اللغافيتين ، والخصائص الضرورية . على أن الأمر ينبغي أن ينظر إليه من زاوية نسبية ، ذلك بأن نقل التجربة النقدية الخارجية لا بد أن يكون شبيهاً بالمعطيات الثقافية الذاتية ، لذلك سنلاحظ في النقطه المألوّية تحت عنوان « الليل إلى التركيب » كيف أن النقاد الروائي العربي كان مهووساً بالتركيب ، وكيف أنه كان يجد في هذا التركيب هامشاً لمجال إبداعه الخاص . ولعل هيمته الحس الاجتياحي بشكل خاص لم يترك للنقاد الروائي العربي فرصة لاختيار مناهج خلاصة كالمنهج البنائي^(٢) ، أو منهج التحليل النفسي . وقد يكون في هذا التركيب نوع من الإبداع ، خصوصاً إذا هو قائم على الرضوح الفلسفي ، والإستيمولوجي ، وهو ما نعتقد أنه تحقق بشكل ما في محاولة جورج طرابيشي ، بينما بقيت المحاولات الأخرى - المقصودة وغير المقصودة - تفتقر إلى ذلك الرضوح .

أما الإبداع ، والإسهام في تطوير النقد الروائي على المستوى المالي فلعله الآن يمدّ مجرد سطوح يربّي تحقّقه في المستقبل . وحصوله متوقّف على تلك الشروط التي تحدثنا عنها أعلاه .

٤ - الليل إلى التركيب :

ولاحظنا في أغلب الاستنتاجات الواردة في بداية كل فصل أن تبني المناهج قليلاً ما جاء - انطلاقاً من المقدمات المنهجية نفسها - أحدياً ، فقد كان هناك دائماً ميل إلى التركيب بين المناهج المختلفة ، وحتى إذا كان هناك حرص على أحادية المنهج في المقدمات ، فإن

نظرية النقد الروائي في الغرب ، كانت ذات طابع شعولي ، لأنها كانت تركز في كثير من الحالات على الأنساق العامة للإبداع في الحكاية عند الإنسان أينما كان موطنه وكيفما كانت ثقافته . وإنه ليصعب كثيراً على من يقول بذلك الرأي أن يلقي على سبيل المثال أهمية المربع السيمبويقي في تحليل كل خطاب سرعي ، مهما كانت اللغة التي يشتمل عليها^(٣) .

ولعل حالة النقد الروائي في العالم العربي كانت تستدعي بالضرورة البحث عن مناهج جديدة لاكتشاف طبيعة هذا الفن الجديد . لأن النقد العربي القديم ، البلاغي واللغوي منه على الأخص ، وقف عاجزاً عن أن يقول شيئاً عن النص الروائي . ولقد لاحظ إبراهيم الحواوي هذا الموقف الحرج حين قال : « ... وقت نقاد بينة اللغويين ، أمام الكلمة المفرّدة ، لا لينظروا إلى دورها في تصوير الحدث ووصف المشاهد أو المواقف التي تحيا فيها الشخصية بل لينظروا إلى مطابقتها للمعنى المجمع ، ولا يلزم الناقد وزناً ، أو يكاد ، للموضوع الروائي »^(٤) .

كما لاحظ أن الناقد العربي التقليدي « لم يره ... تراثاً نقدياً في الرواية العربية يستمد منه تحليله النقدي وتفسيره للعمل الروائي . لذا فقد قام بتطبيق المفاهيم النقدية البلاغية التي أقرها البلاغيون القدماء في الشعر على الرواية دون مراعاة للطبيعة النوعية للأجناس الأدبية »^(٥) .

وإذا كان « ميخائيل باخтин » قد لاحظ الشيء نفسه بالنسبة لتطبيق المفاهيم الأسلوبية التقليدية على الرواية في روسيا^(٦) ، فلذا النقد الروائي خارج العالم العربي كان قد بدأ يتأسس منذ وقت مبكر في أوروبا ، أي مع بداية القرن الثامن عشر ، ولذلك ظلت تجربته سابقة على التجربة العربية في هذا الميدان . ولعل أسباب ذلك لا تحتاج إلى بيان ، لأنها متصلة بالاختلاف القائم في مستوى التطور الحضاري العام . لكل هذه الأسباب نرى أن لجوء النقاد الروائيين العرب إلى المصادر الغربية والخارجية بشكل عام (ومن ذلك الاستفادة من الأبحاث المنهجية في روسيا ، وفول الشرق الأوربي) كان عملاً طبيعياً ، وهو شبيه إلى حد كبير بلجوء الإنسان العربي إلى الأخذ بأساس التطور الحضاري القائمة خارج بلاده في مجال العلوم والتكنولوجيا بشكل علم .

وتقوم بسبب هذا الوضع مشكلات متعددة نعالجها بالواقع التالية :

١ - مدى ملاحظة النقد الروائي العربي لسرعة التطور الحاصل في الخارج : ذلك لأننا في أحسن الأحوال وجدنا بعض الدراسات التي أخذت تطبق في استنباط معطيات البنائية ، في الوقت الذي نجد النقد الروائي في العالم المتطور قد ذهب بعيداً في ربط العلاقات بين نظرية السرد والعلوم البحتة ، بالإضافة إلى أن البحث السيمبويقي في هذا المجال ظمّ أشواطاً بعيدة . وشغل هذا المشكل يتطلب في نظرنا تنظيم مؤسسيات للبحث العلمي في هذا الميدان يوظف الجهود الفردية للباحثين مع توفير جميع الإمكانيات الضرورية للقيام بترجمات علمية لكل الإصدارات الجديدة في ميدان النقد الروائي ، أو للقيام بدراسات وبحوث في هذا الموضوع ،

أما بالنسبة للنقاد الذين انطلقوا منذ البداية من مناهج مركبة^٥ فقد كانوا أصنافاً متنوعة .

فبعضهم وجد أن لا فائدة من قيام نقد أدبي باعتياد منهج واحد ، بحكم أن النص الروائي لا يمكن فهمه إلا بوسائل منهجية متعددة . وأصحاب النهج الموضوعاتي يتفقون ضمناً على هذه الحقيقة ، وقد قدمنا نموذجاً عن هذا النمط من خلال تحليلنا لكتاب : « المنفى لغال شكري » . غير أننا أظهرنا كيف أن ترك الحرية الكاملة للنقاد في تركيب ما يجله عليه هراء من المناهج ، يوجه النقد الروائي في الغالب نحو سيطرة ملكة المجلس واللوق الشخصي ، والخضوع للموضوعات المتشعبة التي تضي في كل اتجاه . ومن شأن هذا أن يلغى كل سلطة للنظرية النقدية ، وهو ما ينشأ عنه الابتعاد الكامل عن كل تعقيد منهجي واضح . وهذا ما دعا تودوروف إلى وصف النقد الموضوعاتي اللين سبقوا بأنهم نقاد سرذ ، وليسوا نقاد منطقيين^(٨) . ومع أننا لاحظنا ميل النقد العربي الموضوعاتي ضمن محاولة غالى شكري إلى إضفاء بعض النظام على المعالجة النقدية ، إلا أن الطابع السردى يظل غالباً على مثل هذه المحاولة . وهكذا ظل التركيب بين المناهج ضمن النقد الموضوعاتي أحد أسباب تجاوزه للممارسة النقدية المنطقية ، أي القرينة قدر الإمكان من الوضوح العلمى .

والبعض الآخر قدم مبررات كافية للتركيب بين المناهج ، مثل ما حصل لدى إيفاد جورج طرابيشي الذى ظل متمسكاً في معظم مراحل تطبيقه للمنهج الفرويدى على الرواية العربية بالرؤية الاجتياحية . وكذلك ما حصل للمدكتورة نيلة إبراهيم ، وموريس أبو ناضر ، وقد جمعا في عمليهما ، كما تبين لنا ، بين المنهج البنائى الألسنى ، والتأويل الاجتياحي أحياناً ، وقد قدما بعض المبررات لحصول التكامل بين المنهجين للمجتمعين لديهما ، وإن ظلت هذه

الحقل التطبيقي كان يستعدي - من وعى من طرف النقد أو عن غير وعى - مناهج أخرى تُركب مع النهج المُعلن سلفاً . ويمكن أن نضع هنا تعطيلاً مركزاً يوضح الطابع التركيبى للمناهج اعتربت رئيسية إلى جانب مناهج أخرى اعتربت مُلحقة بها : (مين بالجندول اسفل الصفحة)

ودلالة كل هذا على مستوى المعرفة بالمناهج النقدية تبدو لنا شديدة الوضوح؛ ذلك لأن النظريات النقدية المصرح بها في الجانب المنهجي لم تبلغ بعد في أذعان أصحابها درجة التمثل الكامل . وإذا جاز لنا أن نوضح هذه المسألة اعتياداً على ما نتصوره يجرى في ذهن الناقد فلنأخذ نقول بأن الأفكار المنهجية المُعلنة ينبغي أن تستقر ، وترسخ في الحلالا الدفاعية الخاصة بتخزين المعلومات بحيث يمكنها أن تعمل على زجاجة الأفكار المنهجية القديمة أو الراسخة في الدهن لتأخذ مكانها . وإذا لم يحصل ذلك فإن الناقد عندما يلجأ إلى التطبيق تظل الأفكار النقدية القديمة أو الراسخة هي صاحبة السيادة برغم محاولات الواعية لتجنب الخضوع لها من أجل تطبيق منهجه المُعلن .

غير أن هذه الحالة لا تنطبق إلا على النقد الذين تسربت إلى ممارستهم النقدية مناهج أخرى غير تلك التي أعلنوا عنها في مقدماتهم . وقد وجدنا أمثلة على ذلك في تطبيق علم النفس العام عند الدكتور عبد الحسن بله ، في كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » . وفي تطبيق الموضوعاتية وعلم النفس العام في كتاب « البطل الماصر في الرواية المصرية » للدكتور أحمد إبراهيم الحوارى ، وفي دوام خضوع النقاد الاجتياحيين للتزجج الإيدولوجى والسلبى في الجانب التطبيقي برغم أنهم انطلقوا من مفهوم الرؤية . وأبرز مثال على ذلك محمد كامل الخطيب في كتابه « الرواية والواقع » .

المناهج الفرعية المتضمنة تحتها	المناهج الرئيسية
النقد الفنى / علم النفس / ملاح التحليل السوسيلوجى / النقد البلاغى .	النقد التاريخى
النقد النفسى التحليل / علم النفس العام / النقد الموضوعاتى .	النقد الاجتياحي
النقد الاجتياحي / علم النفس العام / التحليل النفسى / النقد الوجودى / النقد الأسطورى / نقد القرائن الحضارية / المرمونوطيقا / النقد البنائى .	النقد الموضوعاتى
النقد الاجتياحي / علم النفس العام / ملاح البنائية .	النقد النفسى
ملاح التأويل السوسيلوجى .	النقد الفنى
التحليل السوسيلوجى .	النقد البنائى

التي استخدمت التحليل التاريخي على الخصوص، على إشارات مقتضية تُعين المنهج المزمع اتباعه بالتسمية فقط دون تحديد الكيفية التي يتصوره بها الناقد أو ما فعلته في التحليل، وما خلفته الفلسفة. غير أننا كلما تقدمنا عبر الممارسات النقدية الألفية: الاجتماعية، والنفسية، والبيئية على الخصوص، لمسنا ميلا نحو توسيع الحيز من المنهج وأبعثته. وهذا يعني أن الناقد الروائي العربي أخذ يميّز أن توضيح الآداة التحقيقية هو المفتاح الأساسي للتواصل مع القاري، وهو أيضاً طريق علمنة الممارسة النقدية، وعدم تركها رهينة الأحكام الدوقية الذاتية، وما يتصل بها أيضاً من أحكام القيمة.

غير أننا لاحظنا بالنسبة للمنهج «الموضوعاني» أنه لم يكن منهجاً محدداً بسبب لفتاحه غير للشرط على جميع المناهج، وقد كان ذلك دليلاً على عداه واضح نحو كل محاولة في التنظير. وقد ظهرت علامات التشتت المنهجي واضحة على مستوى الممارسة فأصبحت الدراسة ذات طابع سرعي يتنقل فيها الناقد من فكرة إلى أخرى دون ضابط منطقي، وقد لمسنا ذلك في كتاب المتسنى لغاللي شكري. ونستطيع القول بأن وراء كل منهج تنقف فلسفة متكاملة العناصر، والناقد الذي يميز عن توضيح المعطيات النظرية لمنهجه الخاص لا يمتلك دون شك القدرة الكافية على تبيين رؤية العالم التي ينطلق منها في فهم الظواهر، ومنها العمل الأدبي الذي يتخصص في دراسته. وإنه لأمر شديد الإلحاح أن يتبنى الناقد رؤية ما للعالم خصوصاً إذا كان يسعى إلى معرفة العلاقة بين الأدب الروائي وصاحبه أو بين الرواية والمجتمع، لأنه غير له هذه الحالة أن يبيح عن سؤاليين كبيرين: ما طبيعة الرواية؟ وما وظيفتها بالنسبة للمبدع، والقاري، والمجتمع بشكل عام؟ وقد لا يشغل الناقد نفسه بالمخالفات الفلسفية إذا هو اعتبر الرواية علماً لغوياً خالصاً، ومع ذلك فالناقد البتالي الذي لا يفتي رؤيته بالمعطيات الفلسفية أو البعد الإيتيمولوجي يبقى عاجزاً عن تبيين المقاصد من بصره الخاص معها حاول إظهار مهارته التقنية في تحليل البنية ووظائفها داخل العالم الروائي.

وإذا كانت الدراسات الجبلية المعاصرة تتحدث عن أفق انتظار القاري^(١٦)، فإن أفق انتظار الناقد لا يكفي أن يجعل شتاتاً معرفياً يتمكن به أن يحكّم نفسه فوقاً عاصماً، بل ينبغي له أن يُعَقِّلَ تولّوه الخاص، ويستمكن من إضماره مراقبة دقيقة تفكك درواشه ومبرراته، سواء احتداه على مقولات نظرية مصطلة أو على منبهات صادرة عن النص المدروس. أن المسألة في الواقع مُتَعَلِّقةٌ بوعي للوعي بمجارسه الناقد التخصصي، فلذا كان القاري يميّز أنه يجد للناقد نص رواي ما فلان الناقد ينبغي أن يكون قادراً على تفسير أسباب وعيه هذه اللذة بمراسلة لغة عقلانية تستند نفسها بمعطيات ملموسة من النصوص المدروسة أو من نظام الجهاز المفاهيمي المتعمد لديه في التحليل. ولا يتمكن بتأنيّد الأدب من الحصول على هذه الدرجة من التحليل إلا إذا كان يمتلك القدرة على أن يجرس في أفق انتظاره هو، وأن يرتبب كَيْفَ يُرَبِّعُ له أفق انتظاره النصّ الروائي الذي يتولّوه الدراسة، ويستمكن عنده أن يستبدل بالأحكام الدوقية والقيمة، التي هي في الواقع نتيجة التفاضل مع

المبررات عندها غير كافية فيما يخص وضوح الخلفية الفلسفية لهذا التركيب، بحكم أن المناهج المستخلصة تستند إلى فلسفات متباينة إن لم نقل متناقضة تمام التناقض.

وعلى كل حال فإنه يبدو لنا - كما لوحدنا ذلك في دراسة سابقة لنا^(١٧) - أن التركيب بين المناهج هو أحد الوسائل التي تجعل الناقد العربي يسهم بجهده الخاص في مجال البحث المنهجي، خصوصاً أنه يجد نفسه بعيداً عن ميدان إنتاج هذه المناهج ذاتها. على أن الأمر يجاوز هذا الجانب في نظرنا إلى مسألة أساسية، وهي أن طبيعة الأدب، والفن الروائي بشكل خاص، تتدخل فيها جميع الفعاليات: الذاتية، والاجتماعية، واللغوية، وهذا يعطى للمشروعية لكل من علم النفس، والسيكولوجيا، والنسائيات لتناول الرواية بالتحليل^(١٨).

وقد كانت لنا فرصة طرح السؤال عن إشكالية التركيب بين المناهج على الأستاذ الدكتور محمد مفتاح ضمن الحوار الذي أجرته معه مجلة «دراسات أدبية لسانية»، فرأى أن مجلس التركيب ليس أمراً خاصاً بالعالم العربي، بل هو مجلس عالمي وأصلي للمثال بالسيكولوجيا الحالية^(١٩). والواقع أن الترجمة الحالية للسيكولوجيا المعاصرة يؤكد أن عهد النظرة الأحادية للأدب قد انتهى ما دام الأدب والرواية بشكل خاص قد أصبحا مُدْعَاً لكل تحليل نفسي، اجتماعي، لساني. غير أنه ينبغي أن تؤخذ بين الاعتبار في كل تركيب منهجي الشروط الفلسفية والإيتيمولوجية لكل منهج، وهذا ما يميز الممارسة النقدية المنهجية عن غيرها من أشكال النقد المعتمد على المجلس، والانتقاء، والتلفيق.

وبخلاصة الأمر أن ميل النقد الروائي العربي إلى التركيب هو - في حد ذاته - إجراء يستجيب إلى شرط علمي أساسي، وهو أن الظواهر كلها كان توحيها لا يمكن أن تقوم وحدها وأن فهمها وتحديد خصائصها ووظائفها لا يمكن أن يتم إلا في علاقاتها بما يحيط بها من ظواهر أخرى. والرواية أيضاً لا يمكن دراستها أو فهمها إلا في «حوارها» مع مكوناتها الخاصة ومع مبدعها، ومع الواقع. على أن اعتداه الناقد بملكاته الخاصة وحدها في الجميع بين هذه المناهج لا يكفي لتحقيق هذه المهمة، بل ينبغي أن يستند إلى وضوح فلسفي وإيتيمولوجي، واستلاك أدوات محددة في التحليل، وهو ما لا نعتقد أن النقد العربي قد حققه بالشكل المأمول، بل إننا لاحظنا أن هراك الناقد الروائي لا يزال في مرحلة ملاحظة المناهج النقدية الروائية الغربية ونقلها^(٢٠).

● - مدى الإحساس بأهمية المناهج النقدية :

لم يكن إحساس نقاد الرواية بأهمية المنهج متساوياً. والمتبع لتطور المناهج النقدية الروائية في العالم العربي يدرك أن الممارسة النقدية الأولى كانت تترك المجال الواسع للملكات الخاصة للناقد ولتألفته العامة لكي تتفاعل مع النصوص الروائية المدروسة دون الخضوع لحظّة حكمية؛ لذلك انقصر الحديث عن المنهج في المؤلفات

(١٦) استمد إلى قضية التركيب بين المناهج فيما بعد تحت عنوان «نمو بناء نظرية للنقد الروائي العربي».

تتسجم مع التوجه «العلمي» الذي تطمح دراستها هذه أن يتلَّفه النقد الروائي في العالم العربي، وذلك وفق التصور الذي حددناه في المقدمة. ومن الطبيعي أن نركز هنا على الجوانب التي ينبغي على النقد الروائي أن يتخلص منها أو يرباعها إذا هو أراد أن يحقق الطفرة النهائية المطلوبة.

● ضرورة الحرص على وضع جميع الأسس النظرية والمنهجية المحتملة في كل تحليل. وبذلك لكي تتحقق شروط مسئولية الناقد؛ لأن الناقد الذي يتعمق نفسه في ذلك ليس بريئاً من أحد أمرين: إما أنه غير قادر على وضع تلك الأسس بسبب نقص معرفي، وإما أنه يعتبر النقد مجالا لهيمنة الذات على الموضوع المدروس؛ وهذا يدل على الفهم المتناقض للعمل الأدبي وتقده على السواء.

ولقد لاحظنا كيف تدخلت التصورات المنهجية عند الناقد عبد المحسن طه بدر. وعلى الرغم من أنه أخذ بالتفسير التاريخي للرواية إلا أنه اعتقد في نفس الوقت بأن إرادة الأفراد هي المحرك الأساسي للفاعل في التاريخ. ونجد نفس الجبل المثالي في فهم الرواية وتحليلها عند الناقد الاجتماعي، فعمل الرغم من تبنى بعضهم للتفسير المادي للثقافة التاريخية للرواية، نراهم أحياناً يعرضون بالرؤية المثالية للتاريخ. وجدنا ذلك مثلاً عند الدكتور أحمد إبراهيم الهوارى في كتابه «البطل المعاصر في الرواية المصرية»، حيناً اعتبر الأدوار الفردية أيضاً أساساً في توجيه التاريخ؛ وهذا يعني أن الفكر هو أساس السيرة التاريخية؛ وهو ما يخالف المنطلقات المنطقية المطلقة سلفاً في المداخل المنهجية. وكذلك عندما ننطلق من مفهوم اختراق الإنسان في الكون وهو رأي ويجري مثالي واضح^(١٧). ولم تفارق النزعة المثالية حتى الناقد الذين أخذوا بالتحليل اللغوي للنص الروائي، فقد جذبت الدكتور نبيلة إبراهيم إلى بعض التأملات المنهجية مستخدمة عبارات بعيدة عن كل حصر بدلي مثل: «الأصاق المظلمة - حركة الروح - جوهر الأشياء والحياة»^(١٨).

ولم تستطع الثالثة «سيزا قاسم» بدورها برغم تبنيتها للنباتية، وحرصها على طابع الدراسة المحايدة أن تتخلص من قافوس مصطلحات الفلسفة الوجودية حين تحدثت بصدد تأويل روايات نجيب محفوظ عن: للصير، والعزلة، والغربة، والموت^(١٩).

● تجنب الحشو، والحطاية، فلذا بقيت لغة النقد الروائي تحكّم فيها القيمة التراكمية - وهذا يحدث عادة عند بعض المشتغلين بالكتابة الصحفية - لأن الهدف المعرفي يضيع في تضاعف الحشو، والحطاية، وغيرها من أساليب الإطناب.

ويمكن أن يتنرجح في هذا الجانب مجموع أمطاط الاستعداد، والإطالة في تحليل الجوانب الشكلية والدلالية التي ليست لها علاقة وثيقة بالمحاولات الأساسية للآلية الروائية المدروسة. ومن الأمثلة البارزة التي صادفناها في طريق دراستنا للأعمال النقدية الروائية، الفارقة التي قامت بها الدكتورة نبيلة إبراهيم بين الشعر، والمقصة، وكيف أنها خصصت قسمًا تطبيقيًا شرحت فيه قصيدة شاعر جاهل هو بشر بن عروة، وكذلك ما قامت به من تحليل لقصة شعبية

النص، وصف الفعاليات التي أدت إلى تلك النتيجة ذاتها.

ويعتقد بعض المهتمين بتماهج البحث في العلوم الإنسانية أن النقد إذا ظلوا تحت تأثير حقل الأفكار المسلم بها (Champ doxologique) - وهي عامل من عوامل تكوين الذوق - فإنهم سيجدون حتى صعوبة بالغة في القبول بتوجيه النقد الأدبي نحو الموضوع المنهجي^(٢٠). وإنه ليس من الضروري القول بأن النقد الأدبي يستل في يوم ما درجة البحتة، ولكن من الضروري إدراك الأهمية القصوى لجعله ذاتياً يسير نحو هذا الهدف.

وهذه هي خلاصة الفكرة التي صير عنها أ. كابلان (A. Kaplan) بالنسبة لمجموع العلوم الإنسانية حين قال: «إنه لأمر قليل الأهمية أن نرسم خطأ فاصلاً بين ما هو «علمي» وما هو غير ذلك، فالأهم من ذلك أن نخلق الشروط المناسبة في كل فرصة متاحة لتقوية التوجه العلمي»^(٢١).

ونعتقد أن الناقد الذي يكتفى بإعلان الذوق وحده كميّاس للعملية النقدية يبرهن بوضوح تام أنه لم يستطع بعد أن يخرج نفسه من دائرة القراء العاديين. ولعل هذا هو السبب الذي جعل الناقد التشيكي فلنكس فوديك (Felix Vodicka) يضع تمييزاً صارماً بين القارئ / المثالي، والباحث الذي يستطيع أن يقف بوجهه وإمكاناته المعرفية خارج الوضعية التواصلية القائمة بين المبدع والقارئ العادي؛ لأنه لا ينبغي عند حدود ذوقه الخاص بل يتقل إلى التفسير، ولا يلعب ذوقه الشخصي إلا دوراً أولياً، أي في مرحلة اختيار الموضوع الصالحة للتحليل^(٢٢).

إن النقد الروائي العربي من خلال نماجه، وأجهاته المختلفة التي عرضنا لها في هذا ظل يغالط هيمنة الأحكام الذوقية، وأحكام القيمة غير المنسوبة بتحليلات كالمية. وهي أحكام سيطرت على معظم النقد العربي في منتصف هذا القرن وما بعده بقليل، وهو لذلك ظل بعيداً عن سَنَ تقاليد علمية. ومنغ خضوع النقد الروائي في محاولاته الأولى كثيراً لهذه الأحكام فإنه أخذ يخفي فيها بعد حيناً نحو وضع مناهج نقدية تتجاوز الذوق لأنه ارتبط منذ بدايته أيضاً بالعلوم الإنسانية: التاريخ، علم الاجتماع، علم النفس، وأخيراً أخذ يستفيد من المناهج التي أصبحت لها علاقة وطيدة بالعلوم البحتة. ورغم ما وجدناه من أحكام ذوقية، وقيمة في ممارسة النقد الروائي العربي بالإضافة إلى المواقف الإيديولوجية، فإن هذا النقد توجه من خلال بعض نماجه نحو مقاربة تحليل الرواية، خصوصاً عند الناقد الاجتماعيين من أصحاب الرؤية، وعند ممارسة التحليل النصي، وأخيراً لدى النقد الروائي الأسقي والبيتيوي.

كل هذا يؤكد مدى إحساس الناقد العربي الروائي بشكل عام^(٢٣) بأهمية المناهج بوصفها غطوة نحو مجاوزة الذوق بما هو مقياس وحيد وأساسى للنقد، لكن يبقى هناك دائماً فرق واضح بين الطموح، والإنجاز.

- بصدد تصحيح التجربة النقدية الروائية العربية السابقة:

بعد التعرض لهذه الموميات يمكننا الآن أن نسجل أهم الملاحظات التي استخلصناها من الدراسة، وهي ملاحظات

به إلى النص ؛ فيكون التلخيص آنذاك موجوداً في تضاعف العملية النقدية ذاتها ؛ وهذا ما لجأ إليه جورج طرابيشي في آخر كتبه « عقدة أديب في الرواية العربية » .

هذا فيما يتعلق بالمناهج التي تلجأ إلى التأويل ، أما بالنسبة للدراسة الوصفية الباقية ؛ فإن تجنب التلخيص المباشر فيها يقتضي استخدام أدوات ، ومصطلحات دقيقة من أجل وصف المادة الروائية ولقي نسق بقلها ، ولا يقتضي فقط إعادة إنتاجها بشكل أحمق مغاير .

إن كل تحليل منهجي ينبغي أن يراعى مبدأ الاقتصاد في اللغة التي يستخدمها ؛ لأنه في الوقت الذي يتم فيه حصر العلامات الأساسية في التوصل للرواية المدروسة ينبغي عندئذ عدم تكرار ما سبق حصره سلفاً ، لأن ذلك لن يضيف إلى التحليل شيئاً جليداً . وقد يجسّر الانتقال في هذه اللحظة إلى التصيلات الجزئية إذا كان ذلك سائراً في اتجاه تطوير نتائج البحث^(٢١) . كما ينبغي استخدام المعلومات الخاصة في حدود ما يقتضيه النص الروائي المدروس ، ولا ينبغي أن تكون إشكاليات النص الفنية والدلالية ذريعة لاستعراض معارف الناقد ، إلى الحد الذي يغيب معه النص المدروس في تضاعفها .

● ضرورة التمييز بين منهج الدراسة وطريقة الدراسة ، ذلك أننا لاحظنا عدم تمكن بعض نقاد الرواية - ضمن المنهج التاريخي بشكل خاص - من وضع حدود مميزة بين منهج الدراسة ، الذي نرى أنه يتضمن أساساً الحلفية الفلسفية للناقد ، وبين خطوات الدراسة والطرق المباشرة للتعامل مع النص الروائي . وقد رأينا كيف نَظَرَ الناقد « باقر جواد الزجباري » إلى خطوات الدراسة وكيفية تبويبها باعتبار ذلك كله اختصاراً منهجياً^(٢٢) .

ونعتقد أن للتعجيب الذي يهزج صعوبة التمييز بين الأدوات والتقنيات التي تسهل التعامل مع النص ، والجانب الذي يجعل منه منهجاً ، فإِنَّه على مستوى التحليل يمكن أن نتحدث عن أدوات البتائية العملية وعن الحلفية الفلسفية التي تقف وراء طبيعة استخدام هذه الأدوات .

ونستطيع القول بأن الرؤية المنهجية باعتبارها فلسفة في النظر إلى النص الروائي ، هي التي تحدد بشكل أساسي مقاصد التحليل وأهدافه ، ويمكنها أن تسهم في تحديد أدوات التحليل بينما يبقى دور أدوات التحليل هذه ، موجهة أساساً نحو كشف طبيعة تركيب النص الروائي سواء على مستوى الشكل أم على مستوى العلاقة بين الدلالات الداخلية .

● ضرورة التمييز بين المنهج ، والنص المدروس . ولعل هذه النقطة تبدو للقراري مقحمة في هذه للالاحظات والتوجيهات ، إلا أنها في الواقع مستخلصة من مراقبة طبيعة التجربة الروائية العربية في بعض نماذجها ، فبعض النقاد لم يستطيعوا بالفعل أن يميزوا بوضوح تام بين أداة التحليل ، وبين الموضوع الخاضع للتحليل .

ويمكن الرجوع إلى ما رأيناه عند إبراهيم السحافين في كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام » حين رأى أن الاهتمام

خرافية لا يقتضيه سياق الدراسة بالضرورة^(٢٣) . وتُعدُّ الممارسة النقدية الموضوعاتية في العالم العربي مجالاً خصباً للإستطاب ، والاستطراد ، والخشو ، ما دام شعار أغلب النقاد للوضوحاتين هو الحرية التامة للناقد في معالجة ثيمات الروايات المدروسة واعتقاد الموسوعة الثقافية ، بحيث يهد الناقد الفرصة لعرض جميع المعلومات والأفكار التي حصلها سابقاً .

عل أن نماذج النقد التاريخي كانت أيضاً مليحة « بجولات » بانورامية تُعَبِّب أحياناً خط مسار البحث في اتجاهه الصحيح . وقد يصيب الخشو حتى الجانب النظري كما وجدنا عند إبراهيم السحافين وأحمد أبو مطر^(٢٤) .

ومن علامات الخشو في الدراسة النقدية للرواية الإكثار من التوصل للمشاهد بما سواه كانت متقطعة من الأمثال الروائية أم من أمثال نقدية أخرى يؤل بها في الغالب لتعزير الآراء الخاصة للناقد الروائي .

وقد لاحظنا أن بعض هذه الاستشهادات بلغ أربع صفحات^(٢٥) . وإن كثرة الاقتباسات وتلاحقها بشكل مكثف هو علامة من علامات الخشو ، لأن الدراسة النقدية تقتضي أن يُعطى الناقد الفرصة لنفسه لإظهار آرائه الخاصة أو حل الأكل لإظهار ما يبتناه من آراء الآخرين ، لكن من خلال لغة التمييزية ؛ وهكذا يمكن للقراري أن يُعرف مدى قدرته على استيعاب الآراء التي استفاد منها ومعرفة حدود اجتياحه الخاص خلال ذلك كله .

وبحكم اتساع مجال الرواية واحتوائها على كثير من القضايا الغالبة للعرض من جانب وللمناقشة من جانب آخر ، فإن بعض النقاد وجدوا في هذا ذريعة للإطالة في إعادة سرد الوقائع أو تلخيصها ، حتى إن الدراسة النقدية تحولت إلى نص ثاني بعيد إنتاج النص الروائي ؛ وهالياً ما يكون ذلك بطريقة أدنى من النص ذاته ، فتكون النتيجة هي شياع القيمة الفنية للنص الروائي المدروس ، وعدم بلوغ مرتبة النقد الأدبي . ولا يمكننا أن نتحدث في هذه الحالة عن الخشو فقط - ما دامت الدراسة تتجنب طريق النقد الأدبي - بل عن هيمنة « خطاب التلخيص » . وهو علامة على عجز واضح في قدرات الدارس الروائي على اقتحام النص الروائي من زاوية رؤية نقدية واعية بمقاصدها وأدواتها .

وقد لجأ الناقد الروائي إلى التلخيص بعد أن يكون قد استنفذ كل ما أراد قوله في دراسته ، لإتمام أبواب الكتاب الذي رسم حجمه اعتياداً على عدد من الروايات التي أُلِّمَتْ نفسه بدراستها من خلال المقدمة . وقد رأينا مثل هذه الحالة عند نقاد المنهج التاريخي والإنشائي وقد وقفنا بشكل خاص على هيمنة خطاب التلخيص في كتاب « البطل المعاصر في الرواية المصرية » لأحمد إبراهيم المهورى^(٢٦) .

والواقع أن خطاب التلخيص ينتج بالضرورة في كل دراسة نقدية للحكي ، مهما كان نوع المنهج المستخدم في التحليل . إلا أن الدراسة المستوعبة لموضوعها وأهدافها ، كثيراً ما لا تُشعر القراري بأن التحليل قد تحول إلى تلخيص ، وهكذا تُقدِّم جميع عناصر النص الأساسية للقراري بشكل منظم وفق التصور المنهجي المنظور

للأعمال المدروسة ، فضلاً عن أن الحجم المخصص لكل عمل في الدراسة يتقلص ويكثف بذلك من تقديم أكبر قدر من الملاحظات والاستنتاجات ، فالأحرى تقديم وصف دقيق للنص المدروس . وكانوا ثانياً لا يكتفون بالنصوص المعلن عنها في المقدمة بل يسلطون أحياناً إلى إصباح تفصيل آخرى تقتضيها دواعي المقارنة . فإثر أن إصباحها أحياناً أخرى يأتي بصورة اعتباطية أي دون مبررات كافية ، مما يجعل الدراسة تقلل من فرص الفهم سواء على مستوى التحليل أم على مستوى النتائج التي يتوصل إليها .

والواقع أن دراسة الرواية ينبغي أن تركز على نماذج محددة حتى تتم السيطرة على المادة في جميع تفصيلاتها الدالة ، نظراً لما ينبغي أن يمتلكه الناقد من قوة الذاكرة حتى لا يُفقد بعض العناصر المهمة التي يحكيها ، إذا أخذت بين الاعتبار ، أن تغير بشكل تام طبيعة وصف البناء أو تحليله الدالة . ولعل نظام البريعة الحديث بفضل الحاسوب سيقلد نفعاً كبيراً للبحث العلمي في هذا الإطار والأمر أشد إلحاحاً بالنسبة لدراسة النصوص الطويلة كالرواية . ونرى أن مراكز البحث ، والمجتمعات في العالم العربي ينبغي لها بأسرع وقت ممكن أن تدمج جميع أطرها البحثية في هذا النظام الجديد من طريق برامج تكونية مستمرة ، وتوفر جميع الوسائل التكنولوجية الحديثة إذا هي أرادت أن تحقق طفرة سريعة في مجال البحث العلمي في العلوم الإنسانية .

وإذا كان اختيار نص واحد في الدراسة يحقق شروطاً ملائمة لتقدم تصوراً قريب من الضبط ، فإنه بالنسبة للنتائج ، يهيئ الإسهام جزئياً ، كما تتمثل النظرة التاريخية لتطور الأشكال ، وتحديد الاتجاهات الروائية ، أو على الأصح يصير تكوين هذه النظرة شديداً البهيم . وهذا ما يجعل الاستفادة من الوسائل التكنولوجية الحديثة شديداً الإلحاح حتى تتوفر السرعة المطلوبة لتطور البحث العلمي ، دون أن يخيب عنصر الشمولية والدقة في وصف المادة الروائية المدروسة وتحديد دلالاتها .

● ضرورة إحياء النقاد الروائيين في تصديق جميع الآراء التي تصدر عن الروائيين أنفسهم حول إنتاجهم الخاص . وقد لاحظنا هجمة هذا الجانب في تطبيق المنهج التاريخي لمُصاحِب بالانطباعية ، حيث أن النقاد الروائيين العربيين تخلص نسبياً من هذا الجانب ، خصوصاً مع بداية ظهور النقد البنيائي للرواية .

والواقع أن الإبداع الفني والأدبي بشكل خاص (ومنه الرواية) لا يجري بكل تفاصيله في سياق وعي المبدع ، فإذا كان الوعي حاضراً في الإبداع بشكل من الأشكال فإن كثيراً من آليات الإبداع تبقى غامضة بالنسبة للمبدع ذاته . ولعل أفضل دليل على ذلك هو وجود النقد الأدبي نفسه بكل اتجاهاته ومدارسه ونظرياته منذ القدم إلى الآن ، بوصفه تخصصاً متديداً يبحث في أسرار الإبداع ، وتقنياته . ولعل قيمة الإبداع الأدبي وقدرته في التأثير على الآخرين تتحدد في قدر كبير منها بهذه الجوانب المجهولة التي يحس بها المبدع والتأريء المعنى على السواء ، ولكنها يجهلان آلياتها الخاصة . والنقاد الأدبي بسبب ذلك ينبغي أن يعتمد أكثر على علمه الخاص لا على آراء المبدعين وتعليقاتهم ، أو هو مجبر على الأقل أن يفهم

بالجانب الفني في الروايات المدروسة هو نفسه وسيلة للحكم على الرواية^(٣٦) . ومن الطبيعي أن يستخلص ناقد النقد من ذلك أن الدارس لم يتمكن بعد من تحديد الموقع الذي ينبغي أن يحتله هو نفسه ضمن العملية النقدية . وهذا بشكل خطورة كبيرة على البحث في مجال النقد الأدبي بشكل عام ، لأنه ينتهي تراكباً تقيداً غير علمي يتكون له أثر سعي على التطور العلمي المنشود للنقد في العالم العربي .

● ضرورة الاحتياط في كل دراسة أسلوبية تتناول الفن الروائي ، لأن المقاييس البلاغية التي كانت صالحة لدراسة الشعر حتى مطلع هذا القرن أظهرت عدم فعاليتها في دراسة الفن الروائي ، بحكم أن طبيعة تكوينه الأسلوبية تختلف اختلافاً بيناً عن طبيعة تركيب أسلوب الشعر . ولهذا لاحظنا كيف أن بعض المناقشات الأسلوبية التي تناولت الفن الروائي ، وبخاصة في إطار المنهج التاريخي^(٣٧) ، لم تقدم أي إضافة إلى نظرية الرواية ، بحكم اهتمامها بالجوانب وبسبب انطلاقها من مبدأ الوحدة الأسلوبية في النص الروائي ، وهو مبدأ يخفي بتطابق الأسلوب مع هوية المبدع ، في حين أن النص الروائي – كما تبين في إطار نظرية الرواية – يخضع لبدأ تعددية الأساليب ، ومن ثم ليس هناك ضرورة للمطابقة بين مجموع تلك الأساليب ، والأسلوب الخاص للكاتب .

ولعل هذا هو السبب في حذوف النقاد الذين تناولوا مناهج أخرى غير المنهج التاريخي عن دراسة الأسلوب الروائي ، لأنهم شعروا أولاً بعدم أهميته الكبيرة ، مادام يبقى محصوراً في إطار الجملة وما تحصل من تشبهات واستعارات وصور ، وغيرها ، ولأنهم أدركوا ثانياً أن دراسة الرواية تقتضي بضرورة الانتقال إلى تيمات أوسع من بنية الجملة ، وهي بنى الفقرات التي تصور الأحداث والشخصيات وتنظم العلاقات الزمانية والمكانية في مجموع النص الروائي .

وفي اعتقادنا أن هناك إمكانية لعمدة الاشتغال ببحث أسلوبية الرواية إذا ما تمت مراعاة مبدأ تعددية الأساليب الذي أسهم في اكتشافه الناقد الروسي الشهير ميخائيل باختين . ولأن تكون هذه الدراسة أهمية كبيرة إلا أنها ارتبطت بتحديد العلاقة بين تنوع الأساليب في الرواية (أي صور اللغة) ومقصدية الكاتب المبدع . وهذا يتطلب بالضرورة إدراك العلاقات القائمة بين مختلف الأساليب وما تقلد عليه على مستوى صراع الأفكار في النص ، دون إهمال نتيجة الصراع ، لأن هذه النتيجة هي التي تمكن الدارس من تحديد تلك المقصدية^(٣٨) .

● ضرورة التحديد الدقيق للمتن المدروس ، فبالخاصة المهمة التي يمكن أن يستخلصها كل مشغل بقند النقد بعد دراسته لأشكال الممارسة النقدية الروائية العربية هي أن أغلب النقاد كانوا أولاً : يتناولون متناً كبير الحجم ، باستثناء بعض من استخدموا التحليل البنائي كسبباً قاسم التي تناولت نصاً واحداً لتجنب عتقوا وهو الثلاثية ، وإن كان لا ينبغي عتاً أن هذا النص يعزى على ثلاثة أجزاء ، كثيرة الصفحات . وهكذا فلتساق حجوم المتن الروائي المدروس يكون عاملاً أساسياً من عوامل ميل الدراسة إلى النظرة البانورامية ، مما يجعلها غير قادرة على مجاوزة الوجه السطحي

الموضوع، ونعتقد أن الناقد الاجتماعي بإمكانه أن يعبر عن آرائه الخاصة - ولكن مخالفة لآراء المبدع نفسه - ولكن على شرط أن يتم وصف رؤية العالم كما تتجلى في العمل الأدبي دون إغفال أي عنصر من عناصر البناء الفني الذي تشكل بُعْدُ تلك الرؤية. وهنا ينبغي أن يمتلك الناقد قدرة كافية على التجويز النسي من ذاته قصد فهم عالم النص الشيز. وإذا تم إقناع القارئ بأمانة وصف المادفة للدروسه كما هي، فإن كل موقف إيديولوجي يأتي بعد ذلك يكون قريباً من تقدير القارئ وفهمه.

وقد تبين لنا من دراسة أشكال النقد الاجتماعي أن أكثر الأنماط تقديراً لتمييز الإبداع الروائي عن الإيديولوجيا بمنعها السياسي، هو الانجاء الذي أخذ مفهوم الرؤية بمنعها المرتبط بنظرة الجماعة، بما يحتوي عليه هذا الانجاء من مفهوم توسط فكرة الجماعة بين الوعي الفردي والواقع، ويوسط الشكل الأدبي بين الفرد ورؤية العالم التي يعبر عنها. كل هذا يخلق مرونة كبيرة في التعامل مع النص الروائي باعتباره حاملاً للإيديولوجيا ومعبيراً في نفس الوقت عن موقف إيديولوجي.

● ويمكن أن نلخص بالتأويل الإيديولوجي المباشر كل محاولة لفرض رؤية حقيقية، وأخلاقية في ميدان النقد الروائي، لأن الحوار بين الناقد والنص من جهة، والناقد والقارئ من جهة أخرى، سيخرج عن نطاق الإنكشاف بالنطق إلى مجال المشاعر الذاتية والجماعية، وهو ما يجانب كل محاولة لتوجيه النقد الروائي نحو السار العلمي للشود. ونسجل هنا بأن النقد الروائي العربي من خلال النتائج التي درساها لم يستعمل إلا في حالات نادرة مثل هذه المواقف المعقدة وقد رأينا فقط ملاحم من هذا في نقد أحمد إبراهيم الحواري^(٣٦).

● على أن الجبل إلى التضيقات المثالية والميتافيزيقية لا يزال يتخلل بعض الدراسات ابتداء من التلخيص التاريخي في نقد الرواية إلى البنائية. وقد أشرنا بصدد دراسة الجلب الملهجي عند الناقدة نيلة إبراهيم إلى أنها تبنت بشكل متطرف أحياناً تأملات صولية مصحوبة بتعبيرات ذات دلالات ميتافيزيقية ك: (حركة الروح)، أحياناً المظلمة، جوه الأشياء والحياة^(٣٧).

وقد لاحظنا أيضاً، ونحن نتحدث عن النقد الموضوعاتي في جانب الممارسة، أن الفلسفة الوجودية بمصطلحاتها الخاصة قد مارست تأثيرها على الناقد غالي شكري^(٣٨)، فأقْسَمَتْ نَقْدُ طابعاً مثالياً وهدفيّاً في نفس الوقت، وهذا يحول الدراسة النقدية إلى عرض المواقف الذاتية أكثر من وضع معرفة موضوعية بالنص الروائي.

● إن أحكام القيمة تبدو في نظارتنا موجودة في كل ممارسة نقدية تتناول الرواية بالتحليل. غير أن أشكال وجودها تختلف من ممارسة إلى أخرى. فعندما تكون مَبْأَرَةً ومَهْمَةً على جانب التحليل والتعليل لجعل الدراسة إلى مجال كامل لسيادة الذوق الشخصي. والذوق وحده - كما تبين عند النقّادتين في آفق انتظار القارئ، وافق انتظار الناقد - يُسَرِّى بين صاحب المعرفة، ومن لا معرفة

تلك الآراء على ضوء النصوص المدروسة بالوسائل والأدوات التي يستعملها في التحليل.

● ضرورة تجنب التصنيفات النهائية، خصوصاً ما يتعلق منها بتحديد أنواع الرواية؛ ذلك أن القول بالنوع الخالص كثيراً ما يصطدم عند التحليل بصعوبات كبيرة، نظراً لقابلية الرواية، بوصفها فناً يعبر عن كل أنواع من حضور الواقع والتضاي الاجتماعي، لأن تجزئ كل القضايا الممكنة. وقد تبين لنا كيف أن التصنيفات التي وضعها د. عبد المحسن طه بدر، بما سَمَّاهُ: روايات الترفيه، والتسلية والتعليم، بدت احتياطية، بالنظر إلى أن كل نوع من هذه قابل لأن يجزئ على المتصيرين الآخرين^(٣٩).

ولعل المجلد النقد الشكلايين إلى الانجاء بالوظائف وأدوار الشخصيات، وإهمالهم لتمييز الأنواع الروائية اعتماداً على موضوعاتها، كان بسبب إدراكهم لاحتياطية مقياس التقسيم الموضوعاتي وعدم صلاحيته في التحليل. وتذكر في هذا المجال الانتقاد الذي كان قد وجهه د. فلاح بروب، من سبقوه، عندما لاحظ أن التصنيفات التي اعتمدها في تحديد أنواع الخرافات الروسية بقيت بدون قيمة علمية بسبب قابلية كثير من الأنواع لاحتواء عناصر الأنواع الأخرى في نفس الوقت^(٤٠).

إن أي تصنيف يستمد من موضوعات المحتوى، سيكون عرضة للوقوع في الشظية التجزئية للنص الروائي المدروس، في الوقت الذي ينبغي النظر إلى دلالة مجموع عناصر المحتوى انطلاقاً من نوعية العلاقات القائمة بين هذه العناصر نفسها وهذه حقيقة وجهت الدراسة الحكائيّة نحو المورفولوجيا.

غير أننا نعتقد أن التصنيف الموضوعاتي للمحتوى الروائي يمكن أن يرقى، بالرغم من أن أهميته ليست كبيرة في نظرتنا، إذا أخذنا بعين الاعتبار العناصر المهمة فقط. وفي هذه الحالة لن يكون التصنيف ثباتاً ومطلقاً بل سيأخذ فقط بالعناصر الغالبة في كل نوع روائي. ولعل مفهوم «القصة المهمة» والذي وضعه جاكوبسون يمتلك فعالية إجرائية كبيرة في هذا المجال. ثم إن مفهوم «الحوار» والتناص اللذين شاع استعمالهما في وقتنا الحاضر في مجموع الدراسات الأدبية لم يعد معها في الإمكان أبداً أن نتحدث عما يُسمى النوع الروائي الخالص.

● لا نستطيع أن نقول بأن التأويل الإيديولوجي للأدب ليست له مشروعية في العمل النقدي الروائي، لأن مثل هذا القول لن تعدله قيمة في وقتنا الحالي الذي استكمل فيه نظرية الرواية كجمل عناصرها بعد أن قدم كل منج على حدة أهم خلاصاته ونتائج النظرية والتطبيقية، وتبين أن كل منج من التلخيص الأساسية - (النقد السوسولوجي، والنفس، والبنائي)^(٤١)، يتناول جانباً واحداً من جوانب العمل الأدبي؛ الأول يتصل بالجانب التداولي؛ والثاني بالجانب الدلالي؛ والثالث بالجانب اللغوي للنص. غير أننا لاحظنا من خلال دراسة نماذج النقد الاجتماعي للرواية أن الدراسة الاجتماعية للرواية عندما تنطلق من معطيات سياسية وإيديولوجية مباشرة وتَقْبِى التحليل المنهجي تُفَقِد كل ملمح من ملامح النقد

له . وعندما تألى أحكام القيمة ضمنية فلها تكون مُتَّبَعَةً على نتيجة التحليل ، والقارىء هو الذى سوف يكتشف علاماتنا من خلال مراحل التحليل نفسه ، فضلاً عن أن اختيار الناقد لنص روئى مادة للتحليل كثيراً ما يكون ناتجاً عن رأى قيسى يُجَنَّدُ فَعْلُ اختيار النص من البداية .

ونعتقد أن أحكام القيمة الضمنية هي أقوى وأبلغ تأثيراً في القارىء من الأحكام المباشرة ، والسبب في ذلك يرجع إلى أنها تألى مصمومة بقوة الإقناع الماثلة في تضاريف التحليل بمختلف أدواته : المقارنة والاستدلال والاستنباط .

إن طوط الناقد إلى أحكام القيمة المباشرة كثيراً ما يُعَبِّرُ عن رغبة معاكسة للمعركة ، لأنه يعنى الناقد من الجهد المضى الذى ينبى أن يُكَلِّه في تأمل النص الروائى ذى الصفحات الكثيرة ، بكل ما يستتبعه ذلك من معاناة ، وما يتطلبه من معرفة واسعة ودقيقة بالتجربة النقدية السابقة على الأكل في إطار المنهج الذى يترفضه لنفسه . ونعتقد أن العبارات التالية الواردة في نقد الدكتور عبد المحسن طه بدر : الحساسية ، الحوية ، الإثارة ، جفاف الأسلوب وهودو⁽³⁵⁾ ، لا يمكن أن تكون لها فعالية إجرائية ، لأنها قابلة على الدوام لتأويلات كثيرة سواء من طرف الناقد أم من طرف القراء .

وقد تبين لنا أن النقد البئالى للرواية في العالم العربى لم يتخلص أبداً من هذه الأحكام ، على الرغم من أنها كانت أحد الجوانب التى تَشُدُّ البئاليون الغربيون في ضرورة إبعاده عن التحليل البئالى للنص الحكائى بشكل عام ، وقد رأينا كيف استخدمت « سيزا قاسم » كثيراً من الكلمات المشابهة لما سبق . ك : رائع ، وبارع ، وأسلوب فاع ، حيوية ، عمق الخ⁽³⁶⁾ ، مع أنه كان بإمكانها أن تستغنى عن ذلك كله بالتحليل والمقارنة وحدها ، لأن المهم هو أن يبين الناقد كيف استنصت الرواية أن توصف بذلك . وعندما يتحدث الناقد على هذه الكيفية تَقْرُسُ الأحكام القيمة نفسها على القارىء بشكل ضمنى .

• وأبنا أن كل مناقشة موضوعية للرواية - خصوصاً إذا كانت ذات طابع تلقائى - تميل إلى تغليب كل سيطرة للنظرية النقدية . على أن هناك جانباً آخر له نتائجه السيئة على النقد الروائى وهي النظرية التجزئية للنص للدروس ، فالنظر إلى أجزاء الرواية كلاً متباعداً حدة كمسحطات انطلاقاً من فكرية في كل اتجاه وفق كَمَيَّة السرد لا وفق قانون الترابط المنطقى ، يُضَيِّعُ كل قيمة للنص الروائى للدروس ، لأنه يُثَبِّتُ النظرَ إليه بوصفه وحدة متسلسلة العناصر ، ومتفاعلة في الوقت نفسه .

وكثيراً ما يلتقى هذا النمط من الدراسة الموضوعية التجزئية مع مخاض فكرة الانسكاس في النقد ، فلك أن عد النص الروائى علماً عاكساً لحسب لفضايا الواقع الخارجى يبنى أولاً مقصدية (= غاية) النص الروائى ، ويُعَدُّ ثانياً مجالاً للنقد في الدراسة الوثائقية ؛ وهو ما توجهت نحوه سوسيلوجيا المضامين . ولقد لاحظنا كيف كانت عارسة النقد التاريخى والاجتماعى للرواية في العالم العربى تميل إلى بعض نماذجها إلى هذا التوجه ، ومن شأن هذا أن يمنع من الوقوف على غليات النص الروائى ، أى على مضمون رسالته التمثيلية .

• ويمكننا أن نشير في إطار تسجيل هذه الملاحظات - التى عدلناها استنتاجات مستخلصة من مجموع الدراسة - إلى قضايا أخرى ناقشناها كثيراً تحت عنوان « اختبار الصحة » ، ومنها ضرورة توافر التباسك المنطقى بين أجزاء الدراسة النقدية سواء تعلق الأمر بالجانب النظرى أم بالجانب التطبيقى . ويتضمن ذلك كله وضوح المقدمات والتحليل ووضوح النتائج . ولا يتوافر ذلك كله بالطبع إلا إذا كانت غليات الناقد عديدة بشكل واضح أيضاً .

ومن الضرورى أن تكون لغة الناقد محددة وغير قابلة لاختلاف التأويلات ، وأن تستخدم المصطلحات في نطاق ما هو مخصص لها في المنظومة المنهجية المُتَّبَعَة .

وكثيراً ما نجد لغة النقد الروائى تمحج إلى توليد المقاييس في كل لحظة - وهو ما ينطبق على الممارسة الموضوعية . فلك بأن وحدة اللحظة الفكرية تتنص مع تمدد الأطروحات ، وغالباً ما يودى ذلك إلى تيق منطلقات متناقضة في الآن نفسه .

وقد يُفَضِّحُ الناقد في عالم من التفرعات العشوائية بسبب عدم ضبط المعلومات ؛ كان يتم تفرع القضية الواحدة إلى قضيتين مختلفتين ؛ كالفصل الخامس مثلاً بين ما هو إنسانى ، وما هو اجتماعى أو العكس ، وكما نلاحظ بين أدوات التحليل ، ومادة التحليل⁽³⁷⁾ .

ويعد الإخلاص في نقل أفكار الآخرين مسألة أساسية في العملية النقدية . وهنا لأبد من الحديث عن الترجمة بوصفها وسيلة لنقل المجهود النظرى للنقد الغربى في هذا المجال .

ولقد أشرنا إلى هذا الشكل في بداية الاستنتاجات العامة . كما عرضنا في متن الدراسة إلى بعض نماذج الترجمة سواء ترجمة الأفكار أم ترجمة المصطلحات⁽³⁸⁾ ، وقد تبين لنا كيف يعد ذلك عدم ضبط عملية نقل المعرفة يودى إلى خلق تراكم معرفى زائف يصعب خجبه عن التداول .

ولقد ظل النقد الروائى العربى خلال مرحلة طويلة - وهذه ملاحظة أساسية - لا يعطى أهمية كبيرة للإحالات ، فهناك كثير من الأفكار المكتسبة من مراجع ومصادر إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لا ينص الناقد على مصادرها . وقد تألى الإحالة إليها غير تامة ، وهذا يمنع السير الطبعي لتزويد الأعيال النقدية ، وعلميتها ، كما يقلل من درجة مصداقتها العلمية . وهذه الملاحظة يمكن أن تنطبق على كثير من نماذج النقد العربى⁽³⁹⁾ .

... نحو بناء نظرية للنقد الروائى العربى :

أكدنا في بداية هذه الاستنتاجات العامة أن الاستفادة من مناهج النقد الروائى الغربى مسألة مشروعة ، نظراً لتخلف البحث في ميدان العلوم الإنسانية في العالم العربى ، نتيجة لتخلف التطور الحضارى والعلمى .

غير أن السؤال مع ذلك يبقى مطروحاً بالنسبة لخصوصيات التجربة الروائية العربية ؟ . وقد قلنا بأن أغلب من طرحوا هذا السؤال جعلوه وسيلة لمنع كل استفادة من الغرب ، ومن حسن الحظ أن المهتمين بالتأثير القادى للرواية ، لم يمنحوا نحو هذا التطرف .

إذا نحن أردنا أن نستفيد منه في بناء نظرية للنقد الروائي العربي ، فيحكم اعتقاد سوسيلوجيا الرواية في تأويل النصوص الروائية ووظائفها التبادلية على تحليل واقع اجتماعي معطى ، فإن ذلك سيدعو دون شك إلى التعرض لكثير من المعطيات السوسيلوجية الخاصة بجميعة ما بينها . غير أن هذا لا ينفي القول بأن نظام العلاقات الاجتماعية الإنسانية له أشكال قابلة للتجريد ولأن تصحيح لها قوة القوانين النظرية السوفلية ، خصوصاً إذا كانت هذه القوانين مستندة إلى معطيات اقتصادية . وإن المجهود الذي بذل في إطار المادية التاريخية لا يمكن أن يجيب بمجرد وصف بأنه « كلاسيكي » ، فالواقع أن مفاهيمه لا تزال متداولة في كل الحقول المعرفية بمصطلحات مختلفة ، ولكنها تحمل في العمق نفس الدلالات .

لذلك فالعلاقة السوسيلوجية التي تطورت خارج العالم العربي ستعرض نفسها أيضاً حتى في دراسة خصوصية المجتمع العربي . وهكذا يمكن مواجهة ما يقول بشرطه مراعاة خصوصيات الرواية العربية بحكم أنها عربية بقولنا وبما تدرس الواقع العربي ذاته ؟ ذلك أننا نكون هنا أيضاً في مواجهة السوسيلوجيا الغربية وغيرها^(١) . وهكذا فخصوصية الرواية العربية ونصوصها الواقعية لا يمكن أن يلغيا الاستفادة من المعرفة الغربية . غير أنه بعد أن نؤخذ الأسس النظرية العامة سوف يبقى عندئذ هامش كبير لاكتشاف خصوصيات التجربة الروائية العربية وبالتحديد أثناء ممارسة تحليل نماذجها المختلفة بل يمكن للنقاد الروائي العربي أن يطرح إلى الإسهام في تطوير النظرية الرواية السوسيلوجية العالمية بصفة عامة .

ولعل الشيء نفسه ينطبق على الدراسة النفسية أو التحليل النفسي للرواية . فالعروف أن أبحاث علم النفس والتحليل النفسي التي جرت في ميدان الإبداع الأدبي كانت لها غاية واحدة هي إخضاع الإبداع لقوانين نفسية محددة صالحة في كل زمان ومكان ، ولم يكن فريد بشك في أن نظريته قادرة على ذلك ، بل إنه كان يبعدها مفسرة لنشوء الحضارات .

والواقع أنه مادام للبعد الروائي العربي يتسم إلى مجتمع لا يزال يحفظ بشروط النظام الأسري الذي تتغلب فيه سلطة الأب فإن جميع الفرضيات الأساسية المتعلقة بنظرية الكتب والعقدة الأوديبيية ودورها في تفسير الإبداع الأدبي والأحلام والأعراض النفسية ، تبقى لها قيمة كبيرة في تفسير كثير من الأعمال السردية ذات الحمولات النفسية خصوصاً ما يجتري منها على سبيل من الأحلام ، والرموز والأساطير .

فهل معنى هذا أن النظرية النقدية للرواية العربية ينبغي أن تجمع بين هذه المستويات الثلاث^(٢) :

- الجانب البنائي .
- والجانب السوسيلوجي .
- والجانب النفسي ؟

إن التجربة النقدية العربية في الواقع إذا نظر إليها في شموليتها وجدناها تأخذ بجميع هذه المناهج ، غير أنها لم تقدم كما لاحظنا —

ونلاحظ أنه مرفق بقي متداولاً فقط عند غير الملاكين لتطور البحث في مجال العلوم الإنسانية ، أي أنهم وقفوا عاجزين أمام التقيد الذي أخذته تعرفه الدراسات الأدبية عمومًا بحكم ارتباطها باللسانيات والمنطق ، ودخولها علماً من الضيق كان غالباً بشكل ما في كثير من الممارسات النقدية التي سادت في العالم العربي خلال النصف الأول من هذا القرن ، لأنها احتضنت كثيراً على سهولة اللغة وإطلاق العنان لشوارد الأكتاذر^(٣) .

ومع ذلك نرى أن طرح خصوصية النظرية النقدية الروائية في العالم العربي مسألة مشروعة . غير أنه من الضروري وضع الحدود لما نسميه بالخصوصية ، فمن الطبيعي أن الرواية العربية تستخدم اللغة العربية بكل ما تحمل من تقاليد أسلوبية متراكمة منذ القدم ، ومن الضروري أن تحمل لغة الرواية العربية هوم القضايا العربية الخاصة . إلا أنه يصعب في جميع الأحوال نفي أي علاقة تناظرية بين الأنظمة اللغوية المختلفة ، كما يصعب أيضاً نفي أي علاقة بين القضايا والمفهوم الإنسانية في كل شعاع العالم .

هل أن القوانين اللسانية — كما هو معروف — ظلت تركز على الجوانب التي تشترك فيها كل اللغات . وعلى هذا الأسس سارت الأبحاث الشكلانية التي تناولت الظاهرة الأدبية بالتحليل . فقد دأبت على البحث ما يجعل الأدب أدباً . وكان هدف النظرية البنائية في الأغلب أن تصل إلى القوانين المجردة التي تحكم بعض الأنواع الأدبية في الرصيد الثقافي المعلى ، كما هو الشأن في أبحاث ليفي ستراوس ، وحتى في أبحاث فلافير بروب ، وفريغاس ، وبريغون .

والواقع أنه عندما يتعلق الأمر بالآليات التي تحكم صناعة السرد فإن التجربة الرواية العربية هنا تصبح نموذجاً فقط من نماذج التجارب السردية العالمية ، وبغيري عليها ما يجري على مجموع تلك التجارب . وإنه لمن الإغتن أن يأتي شخص ما في وقتنا الحاضر ليقول على سبيل المثال بأن المربع السيميوطيقي الذي وضعه غرامس اعتياداً على الدراسات المنطقية لا يصلح للرواية العربية بحجة أن المربع السيميوطيقي نشأ في الغرب .

فهناك مستوى معين راجع إلى أن النظام المعلى الذي يحكم التجربة السردية في جميع أقطار العالم لا يختلف أبداً ، وإنما له إمكانات تطور هائلة ، وهي إمكانات متاحة لجميع المبدعين على اختلاف انتمائهم العربية ، واليه . وإذا كان هناك تفاوت في اكتشاف صيغ جديدة من بيئة إلى أخرى فهو لا يختلف في شيء مثلاً من التفاوت الحاصل بين البيئات العلمية المختلفة نتيجة لتباين مستوى التطور الحضاري العام في تلك البيئات .

ولهذا كله نرى أن أغلب النتائج التي توصلت إليها الدراسات البنائية والسيميوطيكية ذات السند اللساني ، هي نتائج عامة وصالحة لكل أشكال السرد بحكم تركيزها على الجانب الوصفي ، واحتياجها على مفهوم العلاقات البنائية في النصوص المدروسة .

هل أن الأمر يختلف قليلاً بالنسبة للنظريات السوسيلوجية ونظرية التحليل النفسي ، ذلك بأنه من الضروري أن نغز في كل منهج سوسيلوجي للرواية بين المعطيات الملمة والمعطيات الخاصة

من سميون Séméion الإغريقية أى الدليل) وسيعرفنا هذا العلم على معنى الدلائل ، والقوانين التي تحكمها . ومادام هذا العلم لا يُجود له بعد . فإتينا لا نستطيع أن نقول شيئاً عما سيكون عليه مستقبلاً ، غير أننا نرى ضرورة حقة في الوجود ، لأن مكانه محدد سلفاً . وللسناتيات ليست سوى جزء من هذا العلم العام . وستكون القوانين المكتشفة من قبل السيميولوجيا قابلة لأن تُطبق على اللسانات . وستجد اللسانات نفسها مُتصلة بجمال شديد التحديد ضمن مجموع الوقائع الإنسانية ^(٤٦) .

ونلاحظ أن سوسور لم يميل في الجهد الإستمولوجي ، الجانب السيكلولوجي إلى جانب وظائف الدوال داخل الحقل السوسولوجي .

ويبدو اليوم أن علم السرد بشكل خاص أخذ يتأثر في إطار نظريات سيميولوجية تستفيد من علم السرد المعرق كتما يتأثر بذلك سوسور تماماً ، وذلك في إطار التطور العلمي الحاصل في هذا الميدان ، مع الاستفادة من مفهوم الخطاطة السردية وتوسيعه ، ثم تقرب نسق العناصر الروائية من ميدان الذكاء الاصطناعي ومن نظام البرمجة ^(٤٧) . وهذا يعني الأخذ بعين الاعتبار جميع العمليات الذهنية التي تجري في دماغ المبدع أثناء الإبداع ، ومعارفها بنظام تخزين المعلومات بواسطة الحاسوب .

ثم إن الاهتمام الكبير بالمتلقي ، وإشكاليات التأويل في إطار جمالية التلقي والاتجاه الدائلي ، كلها مؤشرات تؤكد إعادة الأدب إلى حقله الاجتماعي ، وفهمه في سياق وظيفته داخل النسق الثقافي والإيديولوجي الذي يتناول فيهِ .

والواقع أن الترجمة السوسولوجية نحو تكامل النظرة بين الجانب النهائي ، والجانب الإستمولوجي أصبح هم البحث في ميدان دراسة أشكال الخطاب السري والأدبي بشكل عام ، خصوصاً بعد أن ظهر الطريق المسدود في أفق الدراسات الأحادية الجانب ، ومنها تلك التي تناولت مشكلة الدلالة من زاوية نظر فكرة النص المغلق ، فأهل اهتمام « غرياس » على سبيل المثال كان موجهاً في حقيقة الأمر نحو محتوى الأعيان السردية ، وليس نحو الحق . وهذه الفكرة سجلناها سابقاً ، غير أننا نلم عليها هنا لأهميتها ، ذلك بأن مفهوم « السيميولوجيا » الذي نقصده عندما نتحدث عن التقريب بين النماذج ليس منحصراً في السيميولوجيا بمعناها المحدد في إطار علم الدلالة البنائي ، أي الاكتفاء بالتركيز على الاشتغال الداخلي للأنساق الشكلية ومنها أنساق المحتوى ، والانتباه ، ولا هو منحصراً في التحليل الأثنويولوجي الذي مارسه ليغي سترافوس ، والذي يمكن اعتباره نوعاً من « سيميولوجيا تأويلية » للأنساق نفسها ، ولكنه مفهوم للسيميولوجيا يمتدح بمجهود هاتين السيميولوجيتين ، ويضيف إليهما بمجهود في اتجاه الاهتمام بوظيفة نسق دلائل النص الروائي – باعتبارها كلاً – داخل الحقل السوسولوجي والنفسى .

ورجع الفضل في إبراز هذا الفرق الجوهرى بين أشكال السيميولوجيا المختلفة ، لمارسيلو داسكاليسين قال بعد أن عرض للنمطين الأولين :

« ... يمكننا أن نفكر مع ذلك في بحث ثالث وللتأويل ^(٤٨) أى

حتى في التنازع التي جمعت بين عناصر مختلفة من معطيات النماذج الثنائية – تصوراً متكاملًا يوحد على المستوى الفلسفى والإستمولوجي بين تلك النماذج ، وهذا الجانب تشترك فيه التجربة الثقافية الروائية العربية مع التجربة الثقافية خارج العالم العربى حتى زمن متأخر .

ذلك بأنه منذ أن بدأت نماذج النقد تستفيد من العلوم الإنسانية كانت كل جماعة من النقاد تعمل في حقل تخصصيها المميز . وقد بدأت النماذج للمسة خارجية (المتصلة بعلم النفس والسوسولوجيا) بالنسبة للتحليل اللساني للأدب تعمل خارج حقل الأدب ، خصوصاً إبان تحقيق نجاح كبير في مجال دراسة المستوى التركيبى في النصوص . غير أنه عندما تقلمت الأبحاث البنائية إلى ميدان الدلالة في النص الأدبي بدأت الصعوبات تظهر بوضوح كبير ، وأخذنا نلاحظ العودة المستمرة نحو الميادين السيكلولوجي ، والاجتماعي للتخصص الأدبي . وما يميز هذه العودة هو أنها لم تكن عن طريق السوسولوجيين أو السيكلوجيين ، ولكنها جاءت تلقائياً من طريق احتياجات منهجية وتعاملات لإستمولوجية في إطار التحليل البنيوي والسيميولوجي للأدب ، وذلك من قبل نقاد الأدب أنفسهم .

وهكذا أصبح الحقل السوسولوجي يتسع ليشمل علاقتين أساسيتين :

– علاقة اللغة الثقافية بلغة النص الأدبي .

– وعلاقة لغة النص الأدبي بالعلم .

وتقوم هاتان العلاقتان على عناصر ثلاثة :

اللغة الواسفة (Le metalangage) – النص – العلم ^(٤٩) .

وقد لاحظ المهتمون بالسيميولوجيا أيضاً أن هذا النموذج نفسه كان موجوداً بشكل منفصل شيئاً منذ كل من غرياس ، وبيير ماسيرى ، عندما ألح الأول على الوظيفة الوصفية للغة الواسفة ، ومن ثم نظر إلى النص الأدبي كشبكة من العلاقات بين الوحدات التركيبية والدلالية ، وألح الثانى على الوظيفة الإنتاجية للغة الواسفة ، ومن ثم نظر إلى النص الأدبي كملتقى نوايا مختلفة وإيديولوجيات صريحة وضمنية ؛ أى أن غرياس أراد أن يضع نظرية للمادة الأدبية مع التركيز على العلاقة : بين (الموضوع الأدبي – اللغة الواسفة) بتعريف الجهد النهائي ، أما بيير ماسيرى ، فقد ركز على العلاقة : (الموضوع الأدبي – مادة العالم) أى بتعريف الجهد الإستمولوجي ^(٥٠) . وهكذا نُظِرَ إلى السيميولوجيا (= السيميوطيقا) بوصفها علماً للأدب يأخذ بعين الاعتبار العلمين معاً ^(٥١) .

ولقد كان التعريف الذى قُدِّمَ « دوسوسور » منذ زمن لعلم السيميولوجيا يميل في طياته هذين العلمين معاً : « يمكننا إذن أن نتصور علماً يدرس حياة الدلائل في حقل الحياة الاجتماعية ، ويسيشكل هذا العلم قسماً من السيكلولوجيا الاجتماعية وبالتحديد قسماً من علم النفس العام ، ونسمى هذا العلم « سيميولوجيا » (مشتقاً

(٥) يرى ماركسيو داسكاليسين أن السيميولوجيا التي يهتم بالأنساق الشكلية هي أيضاً سيميولوجيا تأويلية ، لكن يطلق الفقيه : أى في إطار العلم المغلق للنص ذاته ، انظر المرجع السابق ص : ٦٨ بداية الفقرة ٢ .

قائمة أيضاً في مسألة إيجاد الخلفية الفلسفية التي تستند هذه العملية^(٢١).

ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى أن أساتذتنا الدكتور محمد الكتان كان قد بسط القول في مسألة ضرورة تعدد زوايا النظر إلى الظاهرة الأدبية، فقد تحدث عن منظور فلسفي خاص، عن تلك العلاقات الثلاث التي أوثقتها السيميولوجيا المعاصرة أهمية بالغة. ونوجز وأيه كما يلي^(٢٢):

١- علاقة الأدب بالذات: إذ يرى أن التعبير الأدبي هو أولاً تعبير عن تجربة فردية نفسية فكرية أو عاطفية. وهذه النقطة تشير بشكل واضح إلى البعد الذاتي والقصي للظاهرة الأدبية.

٢- كما تحدث عن علاقة الأدب بالمجتمع (علاقة موضوعية)، فالأدب وإن كان فرداً، فإنه لا يندفع خارج محيطه الاجتماعي، كما أنه يأخذ من هذا المحيط وسائل إنشائه: اللغة، والتقاليد الفنية، وأنماط التعبير الفني.

٣- علاقة الأدب بالظاهرة الفنية (علاقة عضوية) ويقصد، في الواقع، علاقة داخلية في الأدب ذاته: لأنه يرى أن «ما يميز الأدب صموماً - مثلاً يميز أي فن - هو أن يكون في صورته ما يدل على أنه فن». وهذه إشارة واضحة إلى مفهوم «الأدبية» التي تبلور لدى البائتين. ويضيف الدكتور محمد الكتان إلى ذلك كله ما ساهم «علاقة الأدب بجدلية الواقع في كل مظاهره»^(٢٣)، وهي في الواقع علاقة متجسدة بشكل واضح أيضاً في العلاقات السابقة.

إن هذا التصور الثلاثي التوجه، هو ما كان يؤخذ النقد الروائي العربي، ومنها اخضعت التصورات الفلسفية التي تستند فئاته يكتب قُدرته على أن يتحول إلى أدوات إجرائية كلما قُرب نفسه بصورة أكبر من الظواهر الأدبية المدروسة وعمل في كل لحظة على إعادة النظر في بنائه الخاص.

وتشعر في نهاية دراستنا هذه أنه كلما اقترب مبدان الدراسة الأدبية من حقل العلم قلبت الحاجة إلى الفلسفة بوصفها رؤية للعالم، لأن هذه الفلسفة ستدخل مع الإستمبولوجيا بأن هذه الأخيرة ستحل محل الرؤية للعالم عند أناناس. وهكذا فمهما اختلفت الفلسفات والمقاصد والتأويلات المبنية^(٢٤) وراء كل «علم» للرواية، فإن الاقتراب من قوانين النص الروائي ودراسة في علاقته الحواريّة (الجدلية) هو الذي سيهيئ مقياساً ثابتاً لنجاح كل محاولة لتسريح هذا الاتجاه. وتقضي الرؤية الحواريّة أو الجدلية بالنظر إلى النص في علاقاته الدائليّة، وعلاقته مع البنية الذهنية التي ابتكرته، وعلاقته مع الوسط السوسيوثقافي المحل والعالمي. والمبدان التي يتبع لهذه العلاقات في الوقت الحالي هو «السيميولوجيا» باعتبارها علماً منهجياً وتأملاً إستيمبولوجياً؛ إنها الأفق المنهجي الذي يترامى لنا لاحتواء نظرية للرواية العربية تريد أن تقترب من الممارسة العلمية. وإن طريق البحث في هذا الميدان طويل وشاق، وما هو أكيد، أنه لم يعد فيه بعد الآن، مكان يُدعى الخلفي أو للرجوع بالغبوب.

في «سيميولوجيا ٣»، وستكون هذه بمثابة تأويل للدلالات التجربة، في مقابل العناصر البنايية. وإن ما يسعى «سيميولوجيا ٣» هو بالتجديد المبرهنوطيقاً الفلسفية؛ إنها منتج للتأويل يميننا على جماع التجربة العيشية، وليس على موضوعات محصورة. وهذا المعنى فنياً لا تسمح على وجه الدقة بالوصول إلى معارف معينة، ولكن قبل كل شيء تسمح بالوصول إلى «الفهم». والتعارض القائم بين «السيميولوجيا ٣» و«السيميولوجيا ٢» هو التعارض المُتَمَرِّز لبداية هذا القرن بين «الفهم» و«التفسير»^(٢٥).

إن مارسيلو داسكال قد وضع يده بالفعل على النقطة الأساسية التي تفسر التعارض الذي كان قائماً منذ بداية هذا القرن بين المناهج الجديدة: الشكلاية والبنايية اللتان تهيان بجانب الفهم، وبين المناهج التي بدأ ظهورها مع منتصف القرن التاسع عشر وتبلورت مع بداية هذا القرن وهي مناهج تفسيرية كالنقد الاجتماعي والنقد النفسي. وهو نفسه التعارض الذي سُمِّله مؤلفاً «نظرية الأدب» بين ما سُمِّيه «المناهج الداخلية» والمناهج الخارجية»^(٢٦).

ففي الوقت الذي ظل فيه البنايون يعتقدون أنّ ما هو خارج عن نطاق الفهم لا علاقة له بدراسة المحكي (والمقصود بالفهم تحديد مواقع العناصر البنايية للتصوّر الحكائي وإدراك وظائفها في إطار العلاقات التركيبية القائمة بينها، ويتبع ذلك كله البحث عن أسباب «الأدبية» داخل هذه التصوُّص) نجد أن الدراسات السوسيو نفسية التي انبثقت مع باحثين وتطورت مع زرفانا، وزغا، ويريما شيري، ونود دوف، وأمبرتو إكو، وغيرهم، تركزت جهودها على إثبات حضور ما كان يُعدّ خارجاً عن نطاق دراسة الرواية والأدب بشكل عام. ولم يفت هذه الدراسات أن تتسلح بجميع الأدوات اللسانية والمنطقية لفهم التصوُّص وضبط علاقاتها الداعية.

ولقد كان إحساساً بضرورة تحقيق «سيميوطيقا»^(٢٧) عامة تمهيد بالنص الروائي بإيمانه المختلفة موجوداً قبل الانتهاء من إنجاز هذا العمل. ولعل المقدمة التي وضعناها لكتابنا: «في النظرية والممارسة» كانت تحمل هذا الحمّ، فقد نظرنا إلى الرواية كنص ثلاثي الوجوه: الوجه الذاتي، والوجه اللساني، والوجه السوسيوولوجي. ورأينا أن أية عارسة نقدية لا تأخذ بالرواية من هذه الجوانب الثلاثة ستبقى نتائجه ناقصة، غير أننا أشرنا إلى أن المشكلة الأساسية ليست منحصرة في هذا الجانب وسعد بل هي

(٢١) لم نستخدم هذا المصطلح بالذات، بل أشرنا فقط إلى ضرورة التركيب بين المناهج المختلفة ولما نشر الآن أن ما كان يعزونا لتوضيح هذا الإحساس هو المصطلحات السيميوطيقية نفسها.

(٢٢) كشف الأستاذ محمد مطاع عن ترويا بعض الدراسات العلمية الحديثة للأدب والنصوص اللغوية بشكل عام. ومع ذلك كان لديه إحساس غسبي بأن هذه المسألة لن تنوق أبداً ضرورة استغلال هذه للنصليات واللغة بما إلى الأيام رغم خطورتها المحتملة بالنسبة لتسريح الإنسان، وضبط سلوكه. (انظر كتابه «مناهج النص تنقير وإنجاز» المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٨٧. ص: ٣٧. إن الأمر هنا شبه إلى حد كبير موقف علماء اللغوية.

- (١٨) انظر الفصل الخامس الجانب النظري بشكل خاص .
 (١٩) انظر الفصل الخامس الجانب التطبيقي وخاصة ما ورد تحت عنوان « التكوين الفلسفي » .
 (٢٠) انظر الفصل الخامس : الجانب النظري على الخصوص .
 (٢١) انظر الفصل الأول : الجانب النظري .
 (٢٢) انظر دراستنا لكتاب الرواية والواقع في الجانب النظري من الفصل الثاني .
 (٢٣) انظر الفصل الثاني : الجانب التطبيقي الأول ، وخاصة ما ورد تحت عنوان « التقييم » .
 (٢٤) Svend Erik Larsen. Sémiologie Littéraire, essai sur la Scene textuelle— traduit du danois par Francois Arndt, Odense University Press, 1984. p: 129 — 130 .
 (٢٥) انظر الفصل الأول الجانب النظري . ص ٧٧ .
 (٢٦) انظر الفصل الأول الجانب النظري . ص ٧٧ .
 (٢٧) انظر على الأخص طبيعة الدراسة الأسلوبية عند د. عبد المحسن طه بدر كما وضعناها في الفصل الأول الجانب التطبيقي .
 (٢٨) نشير هنا إلى أننا أعددنا جوازاً هذه الأطروحة أبحاثاً خاصة في موضوع « أساليب الرواية » ، هي بمثابة مقدمة نظرية نتمتع إصدارها في كتاب تحت نفس العنوان . وقد أعددنا فيها جمل القضايا الخاصة ببناء أسلوبية جديدة للرواية .
 (٢٩) انظر الجانب التطبيقي من الفصل الأول .
 (٣٠) صالح « فلامنير بروب » هذا الشكل في الفصل الأول من كتابه : *Morphologie du conte*. trad. Marguerite Darris, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Seuil 1970 .
 (٣١) يمكن إرجاع جميع مناهج النقد باختلاف تسمياتها إلى أحد هذه التوجهات مع اختلاف بين مستويات تطبيقها إلى هذا الجانب أو ذلك أو تركيبتها .
 (٣٢) انظر الفصل الثاني . الجانب التطبيقي تحت عنوان « نقد إيديولوجي هائل متحيز » .
 (٣٣) انظر الفصل الخامس . الجانب النظري النقطه رقم : ٢ .
 (٣٤) انظر الفصل الثالث . الجانب التطبيقي ، وخاصة ما ورد تحت عنوان « محور دلالة الموضوعية » .
 (٣٥) انظر الفصل الأول الجانب التطبيقي وخاصة ما ورد تحت العنوان الفرعي : الأسلوب .
 (٣٦) انظر الفصل الخامس . الجانب التطبيقي وخاصة ما ورد تحت عنوان : التفويض الجليالي .
 (٣٧) يمكن الوقوف على هذه النتائج في الجانب التطبيقي من الفصل الخامس ، تحت عنوان اختيار الصفة .
 (٣٨) انظر الجانب النظري والتطبيقي على السواء في الفصل الخامس .
 (٣٩) عرض لهذه المشكلة د. سميد عاروش بصدد حديثه عن الأدب المغاربي . وقد وضع جدولاً طويلاً للاختصاصات الواردة في بعض المؤلفات دون أن يجعل أصحابها على المصادر . مكونات الأدب المغاربي في العالم العربي ، الشركة المالية للكتاب . ط ١ . ١٩٨٧ . ص : ٦٠١ إلى ص ٦١٥ .
 (٤٠) ومن هؤلاء أيضاً صاحب الرسالة لمختصر ب : « النقد الروائي في المغرب » ، « أوتوفاضي محمد » ، الذي دعا في نهاية بحثه إلى عدم ملاحظة الغرب في ميدان البحث العلمي في النماذج ؛ وهذا معناه الحفاظ على التخليق في هذا الميدان . انظر رسالته للرقعة بخزانة كلية الآداب . فاس رقم ٣١٣ . ص : ٢٨٤ .
 (٤١) لا بد من الاختلاف هنا ما كثره د. عبد الله العروى في كتابه : الإيديولوجية العربية المعاصرة تحت عنوان : « وعي الغرب ، وعي الذات » ، ترجمة

- (١) انظر الإشارة إلى مذهب الميجون في كتاب : سر رومي الفصل : ملاح في الرواية السورية . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٩ . ص : ٦ .
 (٢) نستقي هنا طبعاً من يرفض هذا المربع بحكم صعوبة تطبيقه أو عدم وفره... فهذه مسألة تتعلق بقدر القدرة الانتاج للهيمن بالتقيد الأدبي ، حل علوم النطق ، والرياضيات ، وغيرها .
 (٣) نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر . دلو للمعارف . ط : ١ . ١٩٧٨ . ص : ٧٨ .
 (٤) المرجع السابق ... ص ٧٨ .
 (٥) انظر كتاب باخين « الخطاب الروائي » ترجمة محمد برفاء ، وخاصة الفصل « المنوع » الأسلوبية المعاصرة والرواية « نصي بدايته بتعدد تامل الأسلوبية التطبيقية مع الرواية . دار الأمان — الرباط / ١٩٨٧ . ط ٢ . ص : ٣٢-٣١ .
 (٦) انظر ما لاحظناه عند موريس أو تاسير بشكل خاص في الجانب النظري في الفصل الخامس .
 (٧) إن أقرب النقاد إلى تطبيق الوحدة المنهجية هي ميروا قاسم ، فقد نبتت في الجانب النظري معطيات البنائية ، إلا أنها جمعت قليلاً في التطبيق إلى التوليد الجوهري . انظر الجانب التطبيقي من الفصل الخامس ، وخاصة ما كتبه تحت عنوان : التوليد الإيديولوجي .
 (٨) T. Todorov : *Introduction à La Littérature Fantastique*, Seuil : ١٩٧٤ . p: 104 .
 (٩) أفرنا لهذا في مقالنا : بين البنية التكوينية وسوسولوجيا النص (حول مفهوم الفهم الغروماني والحاربي البنائية) مجلة دراسات سيماية أدبية لسانية . عدد : ١ . خريف ١٩٨٧ . وخاصة في شأن التركيب بين المتماثل في العالم العربي . ص : ١٦٦-١٧٧ أو في الغرب ص : ١٢٤-١٣٥ .
 (١٠) فصلنا الكلام في هذه الفكرة في مقدمة كتابنا : في النظر والممارسة دراسات في الرواية المغربية . منشورات عيون . ط ١ . ١٩٨٦ . ص : ٧ . وقد لاحظ الدكتور محمد برفاء أيضاً أن الخطاب الروائي بحكم تركيبه المتعدد المتماثل ، يوتجّد في ملحق فروع معرفية متباينة ذكر منها : الأسبوعية والسبائات ، والشعرية والتخيل النفسي وسوسولوجيا . انظر مقدمة ترجمته لكتاب باخين : الخطاب الروائي . دار الأمان الرباط . ص ١٧ .
 (١١) انظر التحليل السيميائي لأبعاده وأدواته ، حوار مع د. محمد مفتاح . مجلة دراسات سيماية لسانية . عدد : ١ . خريف ١٩٨٧ . ص : ١٢-١٣ .
 (١٢) المعروف أن هذا الصطلح متداول في إطار نظرية جمالية التلشي .
 (١٣) P. de Bryne J. Herman. M. de Schoutete. *Dynamique de la recherche en sciences sociales*. P. U. de France. 1974— p: 32 .
 (١٤) Ibid p: 21 — 22 .
 (١٥) انظر : Elrud Ibsch et D. W. Folkema. *La théorie Littéraire en XX siècle*, in — théorie de la littérature éditeur Kibedi Varga. 1981. p: 44 .
 (١٦) إننا نتحدث هنا عن الاطلاع العام الذي كثرته من خلال دراستنا لاجموع التجربة التقليدية . وهذا لا يعني أننا نسي عدل النقد الموضوعي لكل ميل نحو النظر ، غير أننا نتمتع بمتابعة العلم للنقد الروائي ، ذلك بأن محاولات النقد الموضوعي برغم كثرها بقيت مختلفة عن أن تأخذ الدور الرمادي في النقد الروائي العربي . وإن تمكن من ذلك إلا إننا هي ربطت نفسها بالسمات الحديثة على جعل في أوروبا بالنسبة لمحاولة تودوروف كتابه مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر .
 (١٧) انظر ما قلناه تحت عنوان : « الرواية التاريخية لكافة » عند دراستنا لملل هذا الناقد في الفصل الثاني ، الجانب التطبيقي .

cognitive. Ed: de la chaux et Neistie. 1985. pp: 45- 36 138.
وانظر خاصة إلى التعليل الذي ترجمناه من هذا الكتاب وقدمنا له ، وذلك
تحت عنوان : « علم النفس التجريبي وبنية النص الأدبي » (استرجاع البنية
القصصية) . مجلة دراسات سمائية أدبية لسنة العدد : ٣ . ١٩٨٨ .
من ص ٢٤ إلى ص : ٣٨ .
(٤٨) مارسيل داسكال : الاتجاهات السيولوجية المعاصرة . ترجمة محمد
الحمداني ، محمد العمري ، عبد الرحمن طنكول ، محمد الولي ، مبارك
حنون . دار أفريقيا الشرق . ١٩٨٧ . ص : ٦٨ .
(٤٩) روزي ويلك ، وأستين واين : « نظرية الأدب » المجلس الأعلى لرعاية
الفنون والآداب ترجمة عيسى الدين صبيح ١٨٧٢ . ص : ٨٩ لم
ص ١٧٩ .
(٥٠) انظر مقدمة كتابنا للذكور . منشورات حيون . ط : ١ . ١٩٨٦ .
ص : ٧ وما بعدها .
(٥١) الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث . ج : ٢ دار
الظلال . البيضاء . انظر صفحات : ١١٧٢ - ١١٧٣ - ١١٧٤ .
(٥٢) المرجع السابق ص : ١١٧٥ .

محمد هيثم دار الحفلة بيروت . ط ١ . ١٩٧٠ . ص : ٥٩ إلى
ص : ٧٦ .
(٤٢) يلاحظ القاري أننا لم نتم بالنقد الموضوعي ، وبالنقد الفني ، وذلك
راجع إلى أن الموضوعانية لا تمثل أصلاً منهجاً وإنما تركيبة بين مناهج
مختلفة يرسم اعتمادها على الفلسفة الظاهراتية . أما النقد الفني فقد
اعتبرناه تمهيداً للنظرية البنائية في النقد .
(٤٣) vend Erik Larsen : *Semiotique litteraire, essais sur la scene* (٤٣)
textuelle. traduit du danois par Françoise Arndt. Odense
University Press. 1984. p: 118.
(٤٤) والنموذج الموضح - مائشوك من بارت .
(٤٥) F. de Saussure: *Cours de linguistique generale*, Payot, Paris (1٥)
1982, P.33. أيضا في مقدمة عملنا هذا .
(٤٦) F.de Saussure : *Cours de linguistique generale*. payot Paris (٤٦)
1982, p : 33.
(٤٧) يمكن الرجوع في هذا الميدان خاصة إلى كتاب جديد الأمية ل :
Michel Payol Le *rect et en construction*. (une approche de psychologie



وثائق

نصوص من النقد العربي الحديث

قرار النيابة
في
كتاب الشعر الجاهلي

نصوص من النقد الغربي الحديث

كارل ياسبرز
مدخل إلى تأريخ الفلسفة
من وجهة نظر عالمية

قَدَّ النَّسَبَانِ
فِي
كِتَابِ الشَّعْرِ الْجَاهِلِيِّ

مُطْبَعَةُ الْمَسَارِقِ

بشارع عبد المزيو خلف جامع العقاد

نحن محمد نور رئيس نيابة مصر

من حيث انه بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٢٦ تقدم بلاغ من الشيخ خليل حسنين الطالب بالقسم العالي بالازهر لسعادة النائب العمومي بهم فيه الدكتور طه حسين الاستاذ بالجامعة المصرية بانه الف كتابا اسماه (في الشعر الجاهلي) ونشره على الجمهور وفي هذا الكتاب طعن صريح في القرآن العظيم حيث نسب الخرافة والكذب لهذا الكتاب السماوي الكريم الى آخر ما ذكره في بلاغه

وبتاريخ ٥ يونيو سنة ١٩٢٦ ارسل فضيلة شيخ الجامع الازهر لسعادة النائب العمومي خطابا يبلغ له به تقرير ارفقه علماء الجامع الازهر عن كتاب الله طه حسين المدرس بالجامعة المصرية اسماه « في الشعر الجاهلي » كذب فيه القرآن صراحة وطعن فيه على النبي صلى الله عليه وسلم وعلى سببه الشريف واهاج بذلك ثائره المتدينين واتى فيه بما يحل بالنظم العامه ويدعو الناس للقوضى وطلب اتخاذ الوسائل القانونية القمالة الناجمه ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمي وتقديعه للحاكمه وقد ارفق بهذا البلاغ صورة من تقرير أصحاب الفضيلة العلماء الذي اشار اليه في كتابه وبتاريخ ١٤ سبتمبر سنة ١٩٢٦ تقدم البنا بلاغ آخر من حضرة عبد الحميد البنا افندي عضو مجلس النواب ذكر فيه ان الاستاذ طه حسين المدرس بالجامعة المصرية نشر ووزع وعرض للبيوع في المحافل والحلالت الممومة كتابا اسماه « في الشعر الجاهلي » طعن وتمدي فيه على الدين الاسلامي وهو دين الدولة ببارات صريحة ولورده في كتابه سيئته في التحقيقات

وحيث انه نظر آتنيب الدكتور طه حسين خارج القطر المصري

- ٢ -

قد أرجأنا التحقيق الى ما بعد عودته فلما عاد بدأنا التحقيق بتاريخ ١٩ أكتوبر سنة ١٩٢٩ فآخذنا أقوال المبلّغين جملة بالكيفية المذكورة بمحضر التحقيق ثم استجوبنا المؤلف وبعد ذلك أخذنا في دراسة الموضوع قدر ما سمحت لنا الحالة وحيث قد انضج من أقوال المبلّغين أنهم ينسبون للمؤلف أنه طعن على الدين الاسلامي في مواضع أربعة من كتابه :

الاول - ان المؤلف اهان الدين الاسلامي بتكذيب القرآن في اخباره عن ابراهيم واسماعيل حيث ذكر في ص ٢٦ من كتابه « للتوراة ان تحدثنا عن ابراهيم واسماعيل وللقرآن ان تحدثنا عنهما ايضا ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لاثبات وجودهما التاريخي فضلا عن اثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة اسماعيل بن ابراهيم الى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها ونحن مضطرون الى ان نرى في هذه القصة نوعا من الحيلة في اثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الاسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة اخري الى آخر ما جاء في هذا الصدد

الثاني - ما تعرض له المؤلف في شأن القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعا وانه في كلامه عنها يزعم عدم انزالها من عند الله وان هذه القراءات انما قرأها العرب حسب ما استطاعت لا كما اوحى الله بها الى نبيه مع ان معاصر المسلمين يعتقدون ان كل هذه القراءات مرويّه عن الله تعالى على لسان النبي صلى الله عليه وسلم

الثالث - ينسبون للمؤلف أنه طعن في كتابه على النبي صلى الله عليه وسلم علما فاحشا من حيث نسبة قتل في ص ٧٢ من كتابه « ونوع آخر من تأثير الدين في اتحال الشعر واضافته الى الجاهليين وهو ما يتصل

- ٣ -

بتمظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قریش فلأمر ما اقتنع الناس بأن النبي يجب أن يكون صفوة بني هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي وأن تكون قصي صفوة قریش وقریش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الانسانية كلها ، وقالوا ان تمدى المؤلف بالنعريض فاسب النبي صلى الله عليه وسلم والتعظيم من قدره تمد على الدين وجرم عظيم يسوء المسلمين والاسلام فهو قد اجتأ على امرأ لم يسبقه اليه كافر ولا مشرك

الرابع - ان الاستاذ المؤلف انكر ان للاسلام اوليه في بلاد العرب وانه دين ابراهيم اذ يقول في ص ٨٠ أما المسلمون فقد ارادوا ان يقتبوا ان للاسلام اوليه في بلاد العرب كانت قبل ان يبعث النبي وان خلاصة الدين الاسلامي وصفوته هي خلاصة الدين الحق الذي أوحاه الله الى الانبياء من قبل - الى أن قال في ص ٨١ وشاعت في العرب اثناء ظهور الاسلام وبمده فكرة ان الاسلام يجد دين ابراهيم ومن هنا اخذوا يمتدون ان دين ابراهيم هذا كان دين العرب في عصر من العصور ثم اعرضت عنه لما اضلها به المضلون وانصرفوا الى عبادة الاوثان الى آخر ما ذكره في هذا الموضوع ومن حيث ان العبارات التي يقول المبلغون ان فيها طعنا على الدين الاسلامي انحاجت في كتاب في سياق الكلام على موضوعات كلها متعلقة بالفرس الذي ألف من أجله فاجل الفصل في هذه الشكوى لا يجوز ان يزاع تلك العبارات من موضوعها والنظر اليها منفصلة وانما الواجب توصل الى تقديرها تقدير صحيحا بمحيطها حيث هي في موضوعها من الكتاب ومناقشتها في السياق الذي وردت فيه وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف منها وتقدير مسؤوليته تقدير آ صحيحا

— ٢ —

عن الامر الاول

من حيث أن أهم ما يلتفت النظر ويستحق البحث في كتاب الشعر الجاهلي من حيث علاقته بموضوع هذه الشكوى إنما هو ما تناوله المؤلف بالبحث في الفصل الرابع تحت عنوان الشعر الجاهلي واللغة من ص ٢٤ الى ص ٣٠ ومن حيث أن المؤلف بعد أن تكلم في الفصل الثالث من كتابه على أن الشعر المقال بأنه جاهلي لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين واران في الفصل الرابع أن يقدم المبلغ المادي من الأدلة على عدم التسليم بصحة الكثرة المطلقة من الشعر الجاهلي فقال ان هذا الشعر بيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة انه قيل فيه

وحيث ان المؤلف أراد أن يدل على صحة هذه النظرية فرأى بحق من الواجب عليه أن يبدأ بتعرف اللغة الجاهلية فقال « ولنجهد في تعريف اللغة الجاهلية هذه ما هي أو ماذا كانت في العصر الذي يزعم الرواة ان شعرهم الجاهلي هذا قد قيل فيه » وقد أخذ في بحث هذا الامر فقال ان الرأي الذي اتفق عليه الرواة أو كادوا يتفقون عليه هو ان العرب ينقسمون الى قسمين تحطانيه منازلهم الاولى في اليمن، وعدنانيه منازلهم الاولى في الحجاز، وهم متفقون على ان التحطانيه عرب منذ خلقهم الله فطروا على العربية فهم العربيه وعلى ان العدنانيه قد اكتسبوا العربية اكتسابا كانوا يتكلمون لغة أخرى هي العبرانيه أو الكلدانيه ثم تعلموا لغة العرب العاربة فحت لغتهم الاولى من صدورهم وثبتت فيها هذه اللغة الثانية المستعارة وهم متفقون على ان هذه العدنانيه المستعربة انما يتصل نسبها بإسماعيل بن إبراهيم وهم يرون حديثا يتخونونه أساسا لكل هذه النظرية خلاصته ان أول من تكلم بالعربية

- ٥ -

ونسي لفة أبيه اسماعيل بن ابراهيم وبعد أن فرغ من تقرير ما اتفق عليه الرواه في هذه النقطة قال : ان الرواة يتفقون أيضا على شيء آخر وهو ان هناك خلافا قويا بين لفة حير وبين لفة عدناق مستندا على ما روى عن أبي عمرو بن العلاء من أنه كان يقول « ما لسان حير بلساننا ولا لفتهم بلفتنا » وعلى ان البحث الحديث قد أثبت خلافا جوهريا بين اللفة التي كان يصطنعها الناس في جنوب البلاد العربية واللفة التي كانوا يصطنعونها في شمال هذه البلاد وأشار الى وجود نقوش ونصوص تثبت هذا الخلاف في اللفظ وفي قواعد النحو والتصرف، بعد ذلك حاول المؤلف حل هذه المسئلة بسؤال انكليزي فقال اذا كان أبناء اسماعيل قد تعلموا العربية من العرب العاربة فكيف يمد ما بين اللغتين لفة العرب العاربة ولفة العرب المستعربة؟ ثم قال انه واضح جداً لمن له المسام بالبحث التاريخي عامة وبدرس الأقاصيص والاساطير خاصة ان هذه النظرية متكلفة مصطنعة في عصور متأخرة دعت اليها حاجة دنيوية أو اقتصادية أو سياسية

ثم قال بعد ذلك : للتوراة ان تحدثنا عن ابراهيم واسماعيل وللقرآن أن يتحدثنا عنهما أيضا ولكن ورد هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكتفى لاثبات وجودهما التاريخي فضلا عن اثبات هذه القصة التي تحدث بهجرة اسماعيل بن ابراهيم الى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها - وظاهر من اراد المؤلف هذه العبارة انه أراد أن يعطى دليلا شديدا من القوة بطريقة التشكيك في وجود ابراهيم واسماعيل التاريخي وهو يرمي بهذا الى القول انه ما دام اسماعيل وهو الاصل في نظرية العرب العاربة والعرب المستعربة مشكوكا في وجوده التاريخي فمن باب أولى ما ترتب على وجوده مما يرويه الرواه

- ٦ -

أراد المؤلف أن يوم بأن رأيه أساساً فقال « ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الخيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى ثم أخذ يسطر الأسباب التي يظن أنها تبرر هذه الخيلة إلى أن قال . أمر هذه القصة إذن واضح فهي حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستقبلها الإسلام بسبب ديني وسياسي أيضاً واذاً فيستطيع التاريخ الأدبي واللغوي أن لا يحتفل بها عند ما يريد أن يتعرف أصل اللغة العربية الفصحى واذاً فنستطيع أن نقول ان الصلة بين اللغة العربية الفصحى التي كانت تتكلمها العدنانية واللغة التي كانت تتكلمها القحطانية في الحين إنما هي كالصلة بين اللغة العربية وأي لغة أخرى من اللغات السامية المروفة وإن قصة العاربة والمستعربة وتعلم إسماعيل العربية من جرم كل ذلك أحاديث أساطير لا تخطر له ولا غناء فيه

وهنا يجب أن نلاحظ على الدكتور مؤلف الكتاب (١) أنه خرج من بحثه هذا عاجزاً كل العجز عن أن يصل إلى غرضه الذي عقد هذا الفصل من أجله : ويان ذلك أنه وضع في أول الفصل سؤالاً وحاول الإجابة عليه وجواب هذا السؤال في الواقع هو الأساس الذي يجب أن يرتكز عليه في التدليل على صحة رأيه هو يريد أن يدل على أن الشعر الجاهلي بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه وبديهي أنه للوصول إلى هذا الفرض يتعين على الباحث تحضير ثلاثة أمور (١) الشعر الذي يريد أن يبرهن على أنه منسوب بشير حق للجاهلية (٢) الوقت الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه (٣) اللغة التي كانت موجودة فعلاً في الوقت المذكور وبعد أن تنهأ له هذه المواد يجري عملية المقارنة

- ٧ -

فيوضح الاختلافات الجوهرية بين لغة الشعر وبين لغة الزمن الذي روى
أنه قيل فيه ويستخرج بهذه الطريقة الدليل على صحة ما يدعيه — لهذا
تنضح أهمية السؤال الذي وضعه بقوله « لنجهد في نعرف اللغة الجاهلية
هذه ما هي أو ما إذا كانت في العصر الذي يزعم لرواة أن شعرا جاهلي
هذا قد قيل فيه ؟ » وتنضح أيضا أهمية الإجابة عليه

ولكن الأستاذ المؤلف وضع السؤال وحاول الإجابة عليه وتطرق في
بحثه إلى الكلام على مسائل في غاية الخطورة صدم بها الأمة الإسلامية في
أحر ما لديها من الشعور ولوث نفسه بما تناوله من البحث في هذا السبيل
بغير قناعة ولم يوفق إلى الإجابة بل قد خرج من البحث بغير جواب
الهم الأفره : ان الصلة بين اللغة المدناية وبين اللغة الفصحائية إنما هي
كالصلة بين اللغة للرديه وأي لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة وبديهي
ان ما وصل إليه ليس جوابا على السؤال الذي وضعه وقد نوقش في التحقيق
في هذه المسئلة فلم يستطع رد هذا الافتراض ولا يمكن الاقتناع بما ذكره
في التحقيق من أنه كتب الكتاب للاختصاصيين من المستشرقين بنوع خاص
وان تعريف هاتين اللغتين عند الاختصاصيين واضح لا يحتاج إلى أن يذكر
لان قوله هذا عجز عن الجواب كما ان قوله ان اللغة الجاهلية في رأيه
رأى القدماء والمستشرقين لثان متباينتان لا يمكن أن يكون جوابا على
السؤال الذي وضعه لأن غرضه من السؤال واضح في كتابه اذ قال
« ولنجهد في نعرف اللغة الجاهلية هذه ما هي » وقد كان قرر قبيل ذلك
« فحين اذ ذكرنا اللغة الرديه نريد بها معناها الدقيق المحدود الذي يجده
في المعاجم حين نبحث فيها عن لفظ اللغة ما معناه نريد بها الالفاظ من حيث

— A —

هي ألفاظ تدل على معانيها تستعمل حقيقة مرة ومجازا مرة أخرى وتتطور
تطورا ملائما لمتعضيات الحياة التي يجباها أصحاب هذه اللغة فيعد أن حدد
هو بنفسه معنى اللغة الذي يريده فلا يمكن أن يقبل منه ما أجاب به من أن
مراده ان اللغة لثنتان بدون أن يتعرف واحد منهما . فالمؤلف اذن في واحدة
من اثنتين إما أن يكون عاجزا وإما أن يكون سيء النية قد جعل هذا
البحث ستارا ليصل بواسطته الى الكلام في تلك المسائل الخطيرة التي
تكلم عنها في هذا الفصل وستكلم فيما بعد عن هذه النقطة عند الكلام
على القصد الجنائي

(٢) أنه استدل على عدم صحة النظرية التي رواها الرواة قسم العرب
الى عاربة ومستربة وتعلم اسماعيل العربية من جرم باعتراض وضعه في
صفة سؤال انكاري إذا كان أبناء اسماعيل قد تعلموا العربية من أولئك
العرب الذين نسميهم العاربة فكيف بعد ما بين اللغة التي كانت يصطنعها
العرب الماربة واللغة التي كان يصطنعها العرب المستربة يريد المؤلف بهذا
أن يقول لو كانت نظرية تعلم اسماعيل وأولاده العربية من جرم صحيحة
لوجب أن تكون لغة المتعلم كلغة المعلم وهذا الاعتراض وجيه في ذاته ولكنه
لا يفيد المؤلف في التدليل على صحة رأيه لانه نسي امرا هاما لا يجوز غرض
النظر عنه . هو يشير الى الاختلافات التي بين لغة حمير ولغة عدنان وهو
يقصد بلغة عدنان التي كانت موجودة وقت نزول القرآن لانه يري من
الاحتياط العلمي أن يقرر أن اقدم نص عربي للغة المدانية هو القرآن وهو
يلم أن حمير آخر دول العرب القبطانية وقدمضى من وقت وجود اسماعيل
الى وقت وجود حمير زمن طويل جدا أي أنه قد انقضى من الوقت الذي

- ٩ -

يروى أن اسماعيل تعلم فيه اللغة العربية من جرم إلى الوقت الذي اختاره المؤلف للقارنة بين اللغتين زمن يتذكر تحديده ولكنه على كل حال زمن طويل جدا لا يقل عن عشرين قرناً مهل يريد المؤلف مع هذا أن يتخذ الاختلافات التي بين اللغتين دليلاً على عدم صحة نظرية الرواة غير حاسب حساباً بالتطور الواجب حصوله في اللغة بسبب مضي هذا الزمن الطويل وما يستدعيه المصور توالى من نتائج الحوادث واختلاف الظروف أن الاستاذ قد اخطأ في استنتاجه بنير شك ونستطيع إذن أن نقول أن استنتاجه لا يصلح دليلاً على فساد نظرية الرواة التي يريد أن يهدمها وأنه إذا ما ثبت وجود اختلافهما كان مداه بين اللغتين فإن هذا لا ينفي صحة الرواية التي يروونها الرواة من حيث تعلم اسماعيل العربية من جرم ولا يضيرها أن الاستاذ المؤلف ينكرها بنير دليل لأن طريقة الانكار والتشكك بنير دليل طريقة سهلة جداً في تناول كل إنسان عالماً كان أو جاهلاً

على أننا نلاحظ أيضاً على المؤلف أنه لم يكن دقيقاً في بحثه وهو ذلك الرجل الذي يتشدد كل التشدد في المنسك بطرق البحث الحديثة ذلك أنه ارتكن على إثبات الخلاف بين اللغتين على امرين الأول ما لوى عن أبي عمرو ابن العلاء من أنه كان يقول «مالسان حمير بلساننا ولا لنتهم بلساننا» والثاني قوله «ولدينا الآن قوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف في اللفظ وفي قواعد النحو والتصريف أيضاً»

أما عن الدليل الأول فإن مارواه أبو عبد الله بن سلام الجعفي مؤلف طبقات الشعراء عن أبي عمرو بن العلاء نصه (مالسان حمير واقامى الحين بلساننا ولا عربيتهم بمريتنا) وقد يكون للمؤلف مأرب من وراء تفسير هذا

- ١٠ -

النص على أن الذي نريد أن نلاحظه هو أن ابن سلام ذكر قبيل هذه الرواية في الصفحة نفسها ما يأتي. وأخبرني يونس من أبي عمر قل (العرب كلها ولد اسماعيل الاحمير وبقايا جرم) راجع ص ٨ من كتاب طبقات الشعراء طبع مطبعة السمادة، فوجب على المؤلف إذن وقد اعتمد صحة العبارة الاولى أن يسلم أيضا بصحة العبارة الثانية لأن الراوي واحد والمروي عنه واحد وتكون نتيجة ذلك أنه فسر ما اعتمد عليه من اقوال أبي عمر بن العلاء بغير ما اراده بل فسر به عكس ما اراده ويتبين اسقاط هذا الدليل

ولما عن الدليل الثاني فإن المؤلف لم ينكلم عنه بأكثر من قوله ولد لنا الآن نقوش ونصوص تمكثنا من إثبات هذا الخلاف . . فاردنا عند استجوابه أن نستوضحه ما أجل فجزر وليس أدل على هذا العجز من أن نذكر هنا مدار في التحقيق من المناقشة بشأن هذه المسألة

س - هل يمكن لحضرتكم الآن تعريف اللغة الجاهلية الفصحى وعلى لغة حمير وبيان الفرق بين لغة حمير ولغة عدنان ومدى هذا الفرق وذكر بعض امثلة تساعدنا على فهم ذلك؟

ج - قلت أن اللغة الجاهلية في رأيي ورأي القدماء والمستشرقين لثنتان متباينتان على الأقل أو لاهما لغة حمير وهذه اللغة قد درست الآن ووضعت لها قواعد النحو والصرف والمعجم ولم يصح شي من هذا معروف قبل الاستكتشافات الحديثة وهي كما قلت مخالفة للغة العربية الفصحى التي سأنتك منها مخالفة جوهرية في اللفظ والنحو وقواعد الصرف وهي إلى اللغة الحبشية القديمة اقرب منها إلى اللغة العربية الفصحى وليس من شك في أن الصلة بينها وبين لغة القرآن والشعر كالصلة بين السريانية وبين هذه اللغة القرآنية

- ١١ -

فلما ايراد النصوص والامثلة فيحتاج الى ذاكرة لم يهبها الله لي ولا بد من الرجوع الى الكتب المدونة في هذه اللغة

س - هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لنا هذه المراجع أو تقدموها لنا؟
ج - أنا لا أقدم شيئاً

س - هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لي أي وقت كانت موجودة اللغة الحيرية ومبدأ وجودها أن أسكن؟

ج - مبدأ وجودها ليس من السهل تحديده ولكن لا شك في أنها كانت معروفة تكتب قبل القرن الاول للمسيح وظلت تتكلم الى ما بعد الاسلام ولكن ظهور الاسلام وسيادة اللغة الفارسية قد هي هذه اللغة شيئاً فشيئاً كما هي غيرها من اللغات المختلفة في البلاد العربية وغير العربية وأمر مكانها لغة القرآن

س - هل يمكن لحضرتكم أيضاً أن تذكروا لنا مبدأ اللغة العدنانية ولو بوجه التقريب

ج - ليس من السهل معرفة مبدأ اللغة العدنانية وكل ما يمكن أن يقال بطريقة علمية هو أن لدينا نقوشاً قليلة جداً يرجع مبدؤها الى القرن الرابع للميلاد وهذه النقوش قريبة من اللغة العدنانية ولكن المستشرقين يرون أنها لهجة بنطية وإذن فقد يكون من احتياط العلم أن نرى أن أقدم نص عربي يمكن الاعتماد عليه من الوجهة العلمية الى الآن إنما هو القرآن حتى نستكشف نقوشاً أظهر وأكثر مما لدينا

س - هل تعتقدون حضرتم أن اللغة سواء كانت اللغة الحيرية أو اللغة العدنانية كانت باقية على حالها من وقت نشأتها او جعل فيها تغيير

بسبب تملد الزمن والاختلاط

ج - ما أظن أن لغة من اللغات تستطيع أن تبقى قروناً دون أن تتطور
 ويحصل فيها التغيير الكثير ونحن مع هذا لا نريد أن نفي وجود اختلاف بين
 اللتين ولا نقصد أن ننب على المؤلف جهله بهذه الأمور فإنها في الحقيقة لازالت
 من المجهول وما وصل اليه المستشرقون من الاستكشافات لا ينير الطريق وإنما
 الذي نريد أن نسجله عليه هو أنه بنى أحكامه على أساس لا زال مجهولاً إذ
 أنه يقرر بجرأة في آخر الفصل الذي تتكلم بشأنه « والنتيجة لهذا البحث
 كله تردنا الى الموضوع الذي ابتدأنا به منذ حين وهو أن هذا الشعر الذي
 يسمونه الجاهلي لا يمثل اللغة الجاهلية ولا يمكن أن يكون صحيحاً ذلك
 لانتنا نجد بين هؤلاء الشعراء الذين يضيفون اليهم شيئاً كثيراً من الشعر
 الجاهلي قوماً ينتسبون الى عرب اليمن الى هذه التحطانية العاربة التي كانت
 تتكلم لغة غير لغة القرآن والتي كان يقول عنها ابو عمرو بن الملاء ان لثنتنا
مخالفة لغة العرب والتي أثبت البحث الحديث انها لغة أخرى غير اللغة
العربية - فني قال ابو عمرو بن الملاء انها لغة مخالفة للغة العرب لقد أشرنا
 الى التغيير الذي أحدثه المؤلف فيما روى عن أبي عمر حيث حذف من
 روايته « ولا عريتهم بمريتنا » ووضع عليها « ولا لثنتهم بلثنتنا » ولثنا
 قد يكون للمؤلف مأرب من وواء هذا التغيير فهذا هو مأربه ان الاستاذ
 حرف في الرواية ممدداً ليصل الى تقرير هذه النتيجة - ويقول المؤلف أيضاً
 والتي أثبت البحث الحديث ان لها لغة أخرى غير اللغة العربية « وقد أبنا
 فيما سلف أنه عجز في هذه المسألة من اثبات ما يدعيه - ومن الغريب أنه
 عند ما بدأ البحث اكتفى بأن قال ولدينا الآن نقوش ونصوص يمكننا من

- ١٣ -

اثبات هذا الخلاف في اللفظ وفي قواعد النحو والتصرف أيضاً ولكنه انتهى بأن قرر بأن البحث الحديث أثبت أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية ١١١

قرر الاستاذ في التحقيق انه لا شك في ان اللغة الجيرية غللت تشكلم الى ما بعد الاسلام فان كانت هذه اللغة هي لغة أخرى غير اللغة العربية كما يوم انه انتهى به بحته فهل له أن يفهمنا كيف استطاع عرب اليمن فهم القرآن وحفظه وتلاوته ؟

نحن نسلم بأنه لا بد من جود اختلافات بين لغة حير وبين لغة عدنان بل ونقول انه لا بد من وجود شيء من الاختلافات بين بعض القبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة واحدة من اللغتين المذكورتين ولكنها على كل حال اختلافات لا تخرجها عن العربية وهذه الاختلافات هي التي قصدها ابو عمرو بن العلاء بقوله « ما لسان حير بلسانتنا » والمؤلف لا يستطيع أن ينكر الاختلاط الذي لا بد منه بين القبائل المختلفة خصوصاً في امة متنفذة بطبيعتها كالامة العربية ولا بد لها جميعها من لغة عامة تتفاهم بها هي اللغة الادبية وقد أشاء هو بنفسه اليها في ص ١٧ من كتابه حيث قال عن القرآن « ولكنه كان كتاباً عربياً لفته هي اللغة العربية الادبية التي كان يصطنعها الناس في عصره اي في العصر الجاهلي » وهذه اللغة الادبية هي لغة الكتابة ولغة الشعر والمؤلف نفسه عندما تكلم في الفصل الخامس عشر عن الشعر الجاهلي واللهجات بحث في الصفح ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ بحثاً يؤيد هذا المعنى وان كان يدعى بغير دليل ان الاسلام قد فرض على العرب جميعاً لغة عامة واحدة هي لغة قرئش مع انه سبق ان ذكر في

صحيفة ١٧ ان لغة القرآن هي اللغة العربية الادبية التي كان يصطفيها الناس في عصره أى في العصر الجاهلي فلم لا تكون لهذه اللغة الادبية السيادة العامة من قبل نزول القرآن بزمن طويل وكيف يستطيع هو هذا التعديد وعلام يستند؟ يتضح مما تقدم أن عدم ظهور خلاف في اللغة لا يدل في ذاته حتما على عدم صحة الشعر ونحن لا نريد بما قدمنا أن نتولى الدفاع عن صحة الشعر الجاهلي لأن هذه المسألة ليست حديث العهد ابتدعها المؤلف وانما هي مسألة قديمة قررها أهل الفن والشعر كما قال ابن سلام صناعة وثقافة يرفها أهل العلم كاشر أصناف العلم والصناعات وهو يحتاج في تمييزه إلى خبير كاللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعانية ممن يعصره - ولكن الذى نريد أن نشير اليه انما هو الخطأ الذى اعتاد أن يرتكبه المؤلف في إجماله حيث يبدأ بافتراض تخيله ثم ينتهي بأن يرتب عليه قواعد كأنها حقائق ثابتة كما فعل في امر الاختلافات بين لغة حبر وبين لغة عدنان ثم في مسألة ابراهيم واسماعيل وهجرتهما الى مكة وبناء الكعبة اذ بدأ فيها باظهار الشك ثم انتهى باليقين بدأ بقوله للتوراة أن تحدثنا عن ابراهيم واسماعيل وللقرآن أن تحدثنا عنهما ايضا ولكن ورد هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يمكن لاثبات وجودها التاريخي فضلا عن اثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة اسماعيل بن ابراهيم الى مكّة ونشأ في العرب المستعرة فيها الى هنا أظهر الشك لعدم قيام الدليل التاريخي في نظره كما تتطلبه الطرق الحديثة ثم انتهى بأن قرر في كثير من المصاحفة: أمر هذه القصة لحن واضح فهي حديثة العهد ظهرت قبل الاسلام ولست نلها الا لاسم بسبب ديني الخ فاهو الدليل الذى انتقل به من الشك الى اليقين؟

- ١٥ -

هل دليله هو قوله نحن مضطرون الى أن نرى في هذه القصة قوما من الحيلة في اثبات الصلة بين اليهود والرب من جهة وبين الاسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى ؟ وإن أقدم عصر يمكن أن تكون قد نشأت فيه هذه الفكرة انما هو هذا العصر الذي أخذ اليهود يستوطنون فيه شمال البلاد العربية ويثون فيه المستعمرات الخ - وإن ظهور الاسلام وما كان من الخصومة المنيعة بينه وبين وفنية العرب من غير أهل الكتاب قد اقتضى أن تثبت الصلة بين الدين الجديد وبين ديانتى النصراني واليهودياته مع ثبوت الصلة الدينية بحسن ان تؤيدها صلة مادية الخ

إذا كان الاستاذ المؤلف يرى ان ظهور الاسلام قد اقتضى أن تثبت الصلة بينه وبين ديانتى اليهود والنصارى وإن القراءة المادية للمفقه بين الربا وبين اليهود لازمة لاثبات الصلة بين الاسلام وبين اليهودية فاستلها لهذا الغرض قبله أن يبين السبب في عدم هتايه ايضا بمثل هذه الحيلة لتوثيق الصلة بين الاسلام وبين النصرانية ؟ - وهل عدم اهتمامه هذا معناه محزه او استهائته بأمر النصرانية ؟ - وهل من يريد توثيق الصلة مع اليهود بأي ثمن حتى باستئلال التلفيق هو الذي يقول عنهم في القرآن :

« لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا والذين أشركوا »

ان الاستاذ ليجزع حقاً عن تقديم هذا البيان إذ أن كل ما ذكره في هذه المسألة انما هو خيال في خيال وكل ما يستند عليه من الادلة هو (١)

فليس يمدان يكون (٢) فالذى يمنع

(٣) ونحن نمتد (٤) واذن فليس ما يمنع عريش لمن أن تمبل هذه الاسطورة

(٥) اذن فستطيع ان تقول !!!

- ١٦ -

فلاستاذ المؤلف في بحثه اذا رأى انكوشىء يقول لادليل عليه من الادلة التي تتطلبها الطرق الحديثة للبحث حسب المنهج التي رسمها في منهج البحث واذا رأى تقرير امر لا يدل عليه بنير الادلة التي أحصيناها له وكنهى قوله حجة

سئل الأستاذ في التحقيق عن اصل هذه المسألة (اى تطبيق الفقرة) وهل وهي من استنتاجه او نقلها فقال : فرض فرضته أنا دون أن اطلع عليه في كتاب آخر وقد أخبرت بعد ان ظهر الكتاب ان شيئاً مثل هذا الفرض يوجد في بعض كتب المشرىين ولكن لم افكر فيه حتى بعد ظهور كتابى - على انه سواء كان هذا الفرض من تخيله كما يقول او من نقله عن ذلك المشرى الذى يستر تحت اسم هاشم العربى فانه كلام لا يستند الى دليل ولا يقية له على اننا نلاحظ ان ذلك المشرى مع ما هو ظاهر من مقاله من غرض الطعن على الاسلام كان في صلبه ان يظرف من مؤلف كتاب الشرى الجاهلى لانه لم يتعرض للشك في وجود ابراهيم واسماعيل بالذات وانما اكفى بأن أنكر أن اسماعيل ابو العرب المدناين وقال ان حقيقة الامر في قصة اسماعيل انها دسيسة لفقها قدماء اليهود للعرب نزلقا اليهم الخ كما نلاحظ ايضا ان ذلك المشرى قد يكون له عنده في سلوك هذا السبيل لان وظيفته التبشير لدينه وهذا غرضه الذى يتكلم فيه ولكن ماعذر الأستاذ المؤلف في طرق هذا الباب وما هي الضرورة التي الجأته الى أن يرى في هذه الفقرة نوعاً من الحيلة الخ ...

وان كان التسامح يرى له بعض العذر في التشكك الذى أظهره اولا اعتماداً على عدم وجود الدليل التاريخى كما يقول فما الذى دعاه الى أن يقول

- ١٧ -

في النهاية بعبارة تهيد الجزم لمر هذه القصة اذن واضح فهي حادثة العهد
ظهرت قبيل الاسلام واستقبلها الاسلام بسبب ديني الخ مع اعترافه في
التحقيق بأن المسألة فرض افترضه

يقول الاستاذ انه أن صرح افترضه فان القصة كانت شائعة بين العرب
قبل الاسلام فلما جاء الاسلام استقبلها وليس ما يمنع أن يتخذها الله في القرآن
وسيلة لأقامة الحجة على خصوم المسلمين كما اتخذ غيرها من القصص التي
كانت معروفة وسيلة الى الاحتجاج أو الى الهداية - وهاتم العربي يقول
في مثل هذا : ولما ظهر محمد رأي المصلحة في اقرارها فأقرها وقال للعرب
انه إنما يدعوهم الى ملة جدم هذا الذي يعطونه من غير أن يعرفوه فسحان
من أوجد هذا التوافق بين الخواطر ...

ان الاستاذ المؤلف اخطأ فيما كتب واخطأ أيضاً في تفسير ما كتب
وهو في هذه النقطة قد تعرض بشير شك لنصوص القرآن ولتفسير نصوص
القرآن ليس في وسعه الحرب بأدعائه البحث العلمي منفصلاً عن الدين فليفسر
لنا اذن قوله تعالى في سورة النساء : انا أوحينا اليك كما أوحينا الى نوح
والنبيين من بعده وأوحينا الى ابراهيم واسماعيل واسحاق ويعقوب والاسباط
وعيسى وايوب ويونس وهارون وسليمان الخ وقوله في سورة مريم : واذكر
في الكتاب ابراهيم انه كان صديقاً نبياً ، واذكر في الكتاب اسماعيل انه
صادق الوعد وكان رسولا نبياً ، وفي سورة آل عمران : قل انما بالله وما
انزل علينا وما انزل على ابراهيم واسماعيل واسحاق ويعقوب والاسباط
وما أوتي موسى وعيسى والنبيون من ربهم لا نفرق بين احد منهم ونحن له
مسلمون ، وغير ذلك من الآيات القرآنية الكثيرة التي ورد فيها ذكر ابراهيم

- ١٨ -

واسماعيل لا على سبيل الامثال كما يدعي حضرته وهل عقل الاستاذ يسلم بأن الله سبحانه وتعالى يذكر في كتابه ان ابراهيم نبي وان اسماعيل رسول نبي مع ان القصة ملفقة وماذا يقول حضرته في موسى وعيسى وقد ذكرهما الله سبحانه وتعالى في الآيه الاخيره مع ابراهيم واسماعيل وقال في حقهم جميعاً لا تفرق به احد منهم هل يرى حضرته ان قصة موسى وعيسى من الاساطير ايضاً قد ذكرها الله وسيله للاحتجاج او للهداية كما فعل في قصة ابراهيم واسماعيل مادامت الآيه تقضى بأن لا تفرق بين أحد منهم ، الحق أن المؤلف في هذه المسأله يتخبط تخبط الطائش ويكاد يترق بخطئه لان جوابه يشعر بهذا عندما سأله في التحقيق عن السبب الذي دعاه لغيره لان يقرر بطريقه تفيد الجرم بأن القصة حديثه المبدع ظهرت تمثيل الاسلام فقال ص ٣٧ من محضر التحقيق : هذه العبارة اذا كانت تفيد الجرم فهي انما تفيد ان صح القرض الذي قامت عليه وربما كان فيها شيء من القنول ولكني اعتقد ان العلماء جميعاً عندما يفترضون فروضاً علمية يبيعون لا تقسم مثل هذا النوع من التعبير فالواقع انهم مقتنعون فيها بينهم وبين أنفسهم بأن فروضهم واجبة

والتي نراه نحن ان موقف الاستاذ المؤلف هنا لا يختلف عن موقف الاستاذ هوارحين يتكلم عن شعراء امية بن أبي الصلت وقد وصف المؤلف نفسه هذا موقف في ص ٨٧ و ٨٣ من كتابه بقوله : « مع اني من أشد الناس اصحاباً بالاستاذ هوار ويطائفه من اصحابه المستشرقين وربما يتهون اليه في كثير من الاحيان من النتائج الطبقية في تاريخ الادب العربي وبالمنهج التي يتخذونها للبحث فاني لا أستطيع ان اقر أمثل هذا الفصل

- ١٩ -

دون أن أعجب كيف يتورط العلماء أحيانا في مواقف لاصلة بينها وبين العلم »
 حقا أن الأستاذ المؤلف قد تورط في هذا الموقف الذي لاصلة بينه
 وبين العلم بنير ضرورة يتضمنها بحثه ولا فائدة رجوعها لأن النتيجة التي وصل
 إليها من بحثه وهي قوله « أن الصلة بين اللغة المدانية وبين اللغة القحطانية
 كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة وإن
 قصة العاربة والمستعربة وتعلم إسماعيل العربية من جرم كل ذلك حديث
 أساطير لا خطر له ولا غناء فيه » ما كانت تستدعي التشكك في صحة أخبار
 القرآن عن إبراهيم وإسماعيل وبنائهما الكعبة ثم الحكم بعدم صحة القصة
 وباستغلال الإسلام لها لسبب ديني

ونحن لا نهم كيف أباح المؤلف لنفسه أن يخلط بين الدين وبين العلم
 وهو القائل بأن الدين يجب أن يكون بمنزلة هذا النوع من البحث الذي
 هو بطبيعته قابل للتفسير والنقض والشك والانكار (ص ٢٢ من محضر التحقيق)
 وأنا حين فصل بين العلم والدين نضع الكتب السابرة موضع التقديس
 ونمصيها من انكار المنكرين وطعن الطاعنين (ص ٢٤ من محضر التحقيق) ولا
 ندري لم يفعل غير ما يقول في هذا الموضوع لقد سئل في التحقيق عن هذا
 فقال « أن الداعي أني أناقش طائفة من العلماء والآباء القدماء والمحدثين وكلهم
 يقررون أن العرب المستعربة قد أخذوا لغتهم من العرب العاربة بواسطة
 إبراهيم وإسماعيل بعد أن هاجروهم جميعا يستدلون على آرائهم بنصوص من القرآن
 ومن الحديث فليس لي بد من أن أقول لهم أن هذه النصوص لا تلزم من
 الوجهة العلمية

أما الثابت من نصوص القرآن قصة الهجرة وقصة بناء الكعبة وليس

- ٢٠ -

في القرآن نصوص يستدل بها على قسمة العرب الى عاربة ومستعربة على أن
اسماعيل أب العرب العدنانيين ولا على تعلم اسماعيل العربية من جرم ونص
الآية التي ثبتت الهجرة (ربنا اني اسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع
عند بيتك المحرم ربنا ليقيموا الصلاة فاجل افئدة من الناس تهوي اليهم
ولرزقهم من الثمرات لعلهم يشكروا) لا يفيد غير أسكان ذرية ابراهيم في
وادي مكة أي أن اسماعيل هو جرم صغيرا (كنص لحديث) الى هذا
الوادي فنشأ فيه بين اهله وهم من العرب وتعلم هو وانؤه لغة من نشأوا
بينهم وهي العربية لان اللغة لاتولد مع الانسان وانما تكتسب اكتسابا وقد
اندجوا في العرب فصاروا منهم وهذا الاندماج لا يترتب عليه أن يكون
جميع العرب العدنانيين من ذريته اذ الحكم بهذا يقتضي أن لا يكون مع اسماعيل
أحد منهم حتي لا يوجد غير ذريته وهو مالم يقل به أحد - وبألت الاستاذ
المؤلف حدا حدو ذلك المبشر هاشم المري في هذه المسألة حيث قال . «ولا
اسماعيل نفسه بأب للعرب المستعربة ولا نكح أحد من نبيه على أمة من
الاسم وانما تصارى أمرهم أنهم دخلوا وهم عدد قليل في قبائل العرب العديدة
المجاورة لمنازلهم فاختلطوا بها وما كانوا منها الا كحصاة في فلاة » (راجع
ص ٣٥٦ من كتاب مقاله في الاسلام - ولو أن المؤلف فعل هذا لتجانب
التوسط في هذا الموضوع أما مسألة بناء الكعبة فلم ينهم الحكمة في تنفيها
واعتبارها اسطورة من الاساطير اللهم الا اذا كان مراده ازالة كل أثر لابراهيم
واسماعيل ولكن مامصلحة المؤلف في هذا ؟ انه اعلم بمراده

« عن الأمر الثاني »

من حيث أن المبلتين ينسبون الى المؤلف أنه يزعم « عدم انزال القرأت

- ٢١ -

السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعاً، ويقول أن هذه القراءات إنما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها إلى نبيه « مع أن معاشر المسلمين يعتقدون أن كل هذه القراءات مروية عن الله تعالى على لسان النبي صلى الله عليه وسلم وأن ما بعده فيها من أماله وقطع وادعاء وفك وتقل كلة منزل من عند الله تعالى واستدلوا على هذا بحديث النبي صلى الله عليه وسلم « أقرأني جبريل على حرف فلم أزل استزيده ويزيدني حتى انتهى إلى سبعة أحرف » وعلى قوله سلم لما تكلم إليه سيدنا عمر بن الخطاب وهشام ابن حكيم بسبب ما ظهر من الاختلاف بين قراءة كل منهما هكذا أنزلت أن هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف فأقرأوا ما تيسر منه » وقالوا أن الحديث وأن كان غير متواتر من حيث السند إلا أنه متواتر من حيث المعنى وحيث أنه يجب أن يلاحظ قبل الكلام على عبارة المؤلف أن حديث أنزل القرآن على سبعة أحرف قد ورد من رواية نحو عشرين من الصحابة لا ينصه ولكن بعمناه . وقد حصل اختلاف كثير في المراد بالاحرف السبعة فقال بعضهم أن المراد بالاحرف السبعة الالوان التي يقع بها الاختلاف في القراءة (راجع كتاب البيان لطاهر بن صالح بن أحمد الجزائري طبع المنار (ص ٣٧ - ٣٨) وقال بعضهم أنها ألوان من الماني المثقفة بالانقاط المختلفة نحو أقبل وهلم تمال وأسرع وانظر وأخر ولعل ونحوه (راجع ص ٣٩ وما بعدها من الكتاب المذكور) وقال بعضهم أنها أمر وزجر وترغيب وترهيب وجدل وقصص ومثل (ص ٤٧) وقال بعضهم أنها سبع لغات متفرقة في القرآن لسبعة أحياء من قبائل العرب مختلفة اللسان (ص ٤٩) وقال بعضهم أن المراد بالسبعة الاحرف سبعة ألوان في أداء التلاوة وكيفية النطق

- ٢٢ -

بالكلمات التي فيها من ادغام واظهار وتضعيف وترقيق وآماله وأشباع ومد وقصر ونشديد وتخفيف وتلين لأن العرب كانت مختلفة اللغات في هذه الوجوه ففسر الله عليهم ليقرأ كل إنسان بما يوافق لفته ويسهل على لسانه (ص ٥٩) وقال غيرهم خلاف ذلك

وقد قال الحافظ أبو حاتم بن حبان البستي . اختلف اهل العلم في معنى الاحرف السبعة على خمسة وثلاثين قولاً (ص ٥٩ و ٦٠) وقال الشرف المرسى: الوجوه اكثرها متداخلة ولا ادرى مستندها ولا عمن نقلت الى أن قال وقد ظن كثير من العوام أن المراد بها القراءات السبع وهو جهل ببيع (ص ٦١) وقال بعضهم هذا الحديث من المشكل الذي لا يدري مناه وقل اخر والمختار عندي أنه من المتشابه الذي لا يدري تأويله

ورأي أبي جعفر محمد بن جرير الطبري صاحب التفسير الشهير في معنى هذا الحديث أنه انزل بسبع لغات وينبغي أن يكون المراد بالحديث القراءات لأنه قال فاما ما كان من اختلاف القراءة في رفع حرف وجره ونصبه وتسكين حرف ونحريره ونقل حرف الى آخر مع اتفاق الصورة فمن معنى قول النبي صلى الله عليه وسلم (أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف) بمزول لأنه معلوم أنه لا حروف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة في قراءته بهذا المعنى يوجب المراهبه كفر المراهي به في قول أحد من علماء الامة... (راجع الجزء الاول من تفسير القرآن للطبري ص ٢٣ طبع المطبعة الأميرية) والمؤلف قد تعرض لهذه المسألة في الفصل الخامس الذي عنوانه « الشعر الجاهلي والهجيات » حيث تكلم على عدم ظهور اختلاف في اللهجة (يريد باللهجة هنا الاختلافات المحلية في اللغة الواحدة أو ما يسميه الفرنسيون

- ٢٣ -

(Dialecte) أو تباعد في اللغة أو تباين في مذهب الكلام مع أن لكل قبيلة لغتها ولهجاتها ومذهبها في الكلام وهو يريد بذلك أن تدل على أن الشعر الذي لم يظهر فيه أثر لهذه الاختلافات لم يصدر عن هذه النقطة قال إن القرآن الذي تلى بلفظ واحدة ولهجة واحدة هي لغة قريش ولهجاتها لم يكذب تناوله القراء من القبائل المختلفة حتى كثرت قراءاته وتعددت اللهجات فيه وتباينت تبايناً كثيراً جداً القراء والمعلماء لثأخرون في ضبطه وتحقيقه وأقاموا له علماً أو علوماً خاصة وقد أشار أيضاً إلى ما يريد من الاختلاف في القراءات فقال إنما يشير إلى اختلاف آخر يقبله العقل ويسميه النقل وتنضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهاها لقراء القرآن كما كان ينالوه النبي وعشيرته من قريش فقرأته كما كانت تكلم فأمالت حيث لم تكن تحيل قريش ومدت حيث لم تكن تعد وقصرت حيث لم تكن تقصر وسكنت حيث لم تكن تسكن وأدغمت أو أخفت أو نقلت حيث لم تكن تدغم ولا تمنحى ولا تنقل

فاللؤف لم يتعرض لمسألة القراءات من حيث أنها منزلة أو غير منزلة وإنما قال كثرت القراءات وتعددت اللهجات وقال إن الخلاف الذي وقع في القراءات تنضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهاها بهذا يصف الواقع وإن صح رأي من قال إن المقصود بالأحرف السبعة هو القراءات السبع فإن هذه الاختلافات التي كانت واقعة فعلاً كانت طبيعياً السبب الذي أدى إلى الترخيص للنبي صلى الله عليه وسلم بأن يقرئ كل قوم بلسانهم حيث قال صلى الله عليه وسلم (إنه قد وسع لي أن أقرئ كل قوم بلسانهم) وقال أيضاً (أتاني جبريل

— ٢٤ —

فقال اقرأ القرآن على حرف واحد قلت لذ أمتي لا تستطيع ذلك حتى قال سبع مرات فقال لي اقرأ على سبعة أحرف الخ (وإن لم يصح هذا الرأي فإن نوع القراءات الذي عناه المؤلف إنما هو من نوع ما أشار إليه الطبري بقوله انه يعزل عن قول النبي صلى الله عليه وسلم (أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف) لانه معلوم انه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة في قراءته بهذا المعنى يوجب المراه به كفر المراهي به في قول أحد من علماء الامة

وممن رى ان ما ذكره المؤلف في هذه المسألة هو بحث علي لانما مضى بينه وبين الدين ولا اعتراض لنا عليه

« عن الامر الثالث »

من حيث ان حضرات المبلتين ينسون للاستاذ المؤلف انه طعن في كتابه على النبي صلى الله عليه وسلم طعنا فاحشا من حيث نسبته قال في ص ٧٢ من كتابه ونوع آخر من تأثير الدين في اتحال الشعر واصافته الى الجاهليين وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش فلا أمر ما اقتنع الناس بان النبي يجب أن يكون صفوة بني هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصى وأن يكون قصى صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الانسانية كلها وقالوا ان تمدى المؤلف بالتعريض بنسب النبي صلى الله عليه وسلم الى الله تعالى من قدره تعد على الدين وجرم عظيم يسيء المسلمين والاسلام فهو قد اجتأ على أمر اذ لم يسيئه اليه كافر ولا مشرك

- ٢٥ -

المؤلف أورد هذه العبارة في كلامه علي « الدين واتصال الشر »
والأسباب التي يعتقد انها دعت المسلمين الى اتصال الشر وانه كان يقصد
بالاتصال في بعض الاطوار الى اثبات صحة النبوة وصدق النبي وكان هذا
النوع موجهاً الى عامة الناس وقال بعد ذلك : والفرض من هذا الاتصال
على ما يرجح - انما هو ارضاء حاجات العامة الذين يريدون المجيزة في
كل شيء ولا يكرهون أن يقال لهم ان من دلائل صدق النبي في رسالته
انه كان منتظراً قبل أن يجيء بهر طويل ثم وصل الى ما يتعلق بتعظيم
شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش

ونحن لا نري اعتراضاً على بحثه على هذا النحو من حيث هو وانما
كل ما نلاحظه عليه انه تكلم فيما يخص بأسرة النبي صلى الله عليه وسلم
واسه في قريش بعبارة خالية من كل احترام بل بشكل تهكمي غير لائق
وثلاً يوجد في بحثه ما يدعو لابرار العبارة على هذا النحو

« عن الأمر الرابع »

يقول حضرات المبلتين ان الاستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أولية
في بلاد العرب وانه دين ابراهيم اذ يقول أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا
ن للإسلام أولية في بلاد العرب فكانت قبل أن يبعث النبي وان خلاصة
الدين الاسلامي وصفوته هي خلاصة الدين الحق الذي أوحاه الله الى الانبياء
من قبل الي أن قال وشاعت في العرب اثناء ظهور الاسلام وبمذه فكرة
ان الاسلام يحدد دين ابراهيم ومن هنا أخذوا يستمدون ان دين ابراهيم
هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها
المضلون وانصرفوا الى عبادة الأوثان الخ

- ٢٦ -

وحيث ان كلام المؤلف هنا هو مستمر في بحث بيان أسباب انتحال
الشعر من حيث تأثير الدين على الانتحال ولا اعتراض على البحث من حيث
هو وقد قرر المؤلف في التحقيق انه لم ينكر ان الاسلام دين ابراهيم ولا
ان له أولية في العرب وان شأن ما ذكره في هذه المسألة كشأن ما ذكره في
مسألة النسب : رأى القصاص اقتناع المسلمين بان للاسلام أولية وبانه دين
ابراهيم فاستغلوا هذا الاقتناع وأنشأوا حول هذه المسألة من الشعر ولاخبار
مثل ما أنشأوا حول مسألة النسب

ونحن لا نرى اعتراضا على أن يكون مراده بما كتب في هذه المسألة
هو ما ذكره ولكننا نرى انه كان سيء التعبير جداً في بعض عباراته كقوله :
ولم يكن أحد قد احتكر ملة ابراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بأوليتها فقد
أخذ المسلمون يردون الاسلام في خلاصته الى دين ابراهيم هذا الذي هو
أقدم وأنتي من دين اليهود والنصارى كقوله وشاعت في العرب اثناء ظهور
الاسلام وبعبه ففكرة ان الاسلام يحدد دين ابراهيم ومن هنا أخذوا
يمتدحون ان دين ابراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور ...
لان في ايراد عباراته على هذا النحو ما يشعر بأنه يقصد شيئا آخر بجانب
هذا المراد خصوصا اذا امر بنا بين هذه العبارات وبين ما سبق له ان ذكره
بشأن تشكيكه في وجود ابراهيم وما يتعلق به

عن القانون

نصت المادة ١٢ من الأمر الملكي رقم ٤٢ لسنة ١٩٢٣ بوضع نظام
دستوري للدولة المصرية على أن حرية الاعتقاد مطلقة

— ٢٧ —

ونصت المادة ١٤ منه على أن حرية الرأي مكفولة ولكل انسان
الاعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بشير ذلك في حدود القانون

ونصت المادة ١٤٩ منه على أن الاسلام دين الدولة

فلكل انسان إذن حرية الاعتقاد بشير قيد ولا شرط وحرية الرأي في
حدود القانون فله أن يعرب عن اعتقاده وفكره بالقول أو بالكتابة بشرط
أن لا يتجاوز حدود القانون

وقد نصت المادة ١٣٩ من قانون المقولات الاهلى على عقاب كل تمد
يتبع باحدى طرق الملاينة المنصوص عنها في المادتين ١٤٨ و ١٥٠ ، على أحد
الاديان التي تؤدي شعارها علنا

وجريمة التمدي على الاديان المعاقب عليها بمقتضى المادة المذكورة تتكون
بتوفر أربعة أركان .

الاول - التمدي

التاني - وقوع التمدي باحدى طرق العلنية المبينة في المادتين ١٤٨ و ١٥٠ عقوبات

الثالث - وقوع التمدي على أحد الاديان التي تؤدي شعارها علنا

الرابع - القصد الجنائي

« عن الركن الأول »

لم يذكر القانون بشأن هذا الركن في المادة الا لفظ « تمد » وهذا اللفظ
عام يمكن فهم المراد منه بالرجوع الى نص المادة باللغة الفرنسية وقد عبر
فيه عن التمدي بلفظ Outrage والقانون قد استعمل لفظ Outrage
هذا في المواد ١٥٥ و ١٥٩ و ١٦٠ عقوبات أيضا ولما ذكر معناها في النص العربي
للمواد المذكورة عبر في المادة ١٥٥ بقوله « كل من انتهك حرمة » وفي المادتين

— ٢٨ —

١٥٩ ر ١٦٠ باهانة فيتضح من هذا - أن مراده بالتمدى في الملة ١٣٩ كل
مساس بكرامة الدين أو انتهاك حرمة أو الخط من قدره أو الازدراء به
لان الاهانة تشمل كل هذه المعاني بلا شك

وحيث أنه بالرجوع الى الوقائع التي ذكرها الدكتور طه حسين والتي
تكلمنا عنها تفصيلا وتطبيقها على القانون يتضح أن كلامه الذي بحثناه تحت
عنوان « الامر الأول » فيه تمد على الدين الاسلامي لانه انتهاك حرمة هذا
الدين بان نسب الى الاسلام أنه استغل قصة ملققة هي قصة محررة لسامويل
ابن ابراهيم الى مكة وبنام ابراهيم واسماعيل للكعبة واعتبار هذه القصة
أسطورة وانها من تلقى اليهود وانها حديثة العهد ظهرت قبيل الاسلام الى
آخر ما ذكرناه تفصيلا عند الكلام على الوقائع وهو بكلامه هذا يرمي
الدين الاسلامي بأنه مضلل في امور هي عقائد في القرآن باعتبار انها حقائق
لامرية فيها كما أن كلامه الذي بحثناه تحت عنوان « الامر الرابع » قد اورده
على صورة تشهير بأن يريد به اتغام فكرته بشأن ما ذكر - أما كلامه بشأن
نسب النبي صلى الله عليه وسلم فهو أن لم يكن فيه ظمن ظاهر الا أنه أوردته
بعبارة تهكمية تشف عن الخط من قدره - واما ما ذكره بشأن الفراءات مما
تكلمنا عنه في الامر الثاني فانه بحث يرى من الوجهة العلمية والدينية أيضا
ولا شيء فيه يستوجب المؤاخذه لامن الوجهة الادبية ولا من الوجهة القانونية
« عن الركن الثاني »

لا كلام في هذا الركن لان الطعن السابق بيانه قد وقع بطريق العلنية
إذ أنه ورد في كتاب الشعر الجاهلي الذي طبع ونشر وبيع في المحلات
العمومية والمؤلف معترف بهذا

- ٢٩ -

« عن الركن الثالث »

لا نزاع في هذا الركن أيضا لأن التمديد وقع على الدين الاسلامي
الذي تؤدي شاعره علنا وهو الدين الرسمي للدولة

« عن الركن الرابع »

هذا الركن هو الركن الادبي الذي يجب أن يتوفر في كل جرمية فيجب
إذن لمعاقبة المؤلف أن يقوم الدليل على توفر القصد الجنائي لديه بعبارة أوضح
يجب أن يثبت أنه إنما أراد بما كتبه أن يتعدى على الدين الاسلامي فإذا لم
يثبت هذا الركن فلا عقاب

أنكر المؤلف في التحقيقات أنه يريد الطعن على الدين الاسلامي وقال
أنه ذكر ما ذكر في سبيل البحث العلمي وخدمة العلم لا غير غير مقيد بشيء
وقد أشار في كتابه تفصيلا الى الطريق الذي رسمه للبحث ولا بد لنا هنا
من أن نشير الى ما نشره المؤلف في التحقيق من أنه كسمل لا يرتاب في وجود
أبراهيم واسماعيل وما يتصل بهما مما جاء في القرآن ولكنه كسالم مضطرب الى
أن يذعن لمناهج البحث فلا يسلم بالوجود العلمي التاريخي لأبراهيم واسماعيل
فهو مجرد من نفسه شخصيتين وقد وجدا المؤلف قد شرح نظريته هذه
شرحاً مستفيضاً في مقال نشره بمجريدة السياسة الاسبوعية بالعدد نمرة ١٩
الصادر في ١٧ بوليه سنة ١٩٢٦ م. تحت عنوان العلم والدين وقد ذكر فيه
بالنص : فكل امرئ منا يستطيع اذا فكر قليلا أن يجد في نفسه شخصيتين
ممازيتين احدهما عاقلة تبحث وتقد وتحلل وتغير اليوم ما ذهبت اليه أمس
وتهدم اليوم ما بنته أمس والاخرى شاعرة لذاتها وتأم وتفرح وتمزج
وترضى وتغضب وترغب وترهب في غير نقد ولا بحث ولا تحليل وكلتا

الشخصيتين متصلة بزلجنا وتكويننا لا نستطيع أن نخلص من حداهما فما الذي يمنع أن تكون الشخصية الأولى عالمة باحثة نافذة وأن تكون الشخصية الثانية مؤمنة مطمئنة طامعة الى المثل الأعلى

ولسنا نفترض على هذه النظرية بأكثر مما اعترض به هو على نفسه في مقاله حيث ذكر بعد ذلك : ستقول وكيف يمكن أن تجمع المتناقضين ولست أحاول جوابا لهذا السؤال وإنما أحولك على نفسك الخ ولا شك في أن عدم محاولة الإجابة على هذا الاعتراض إنما هو عجزه عن الجواب والمفهوم انه قد أورد هذا الاعتراض لانه يتوقعه حتى لا يواجه اليه

الحقيقة انه لا يمكن الجمع بين التقيضين في شخص واحد وفي وقت واحد بل لابد من أن تتجلى احدى الحالتين للآخرى وقد أشار المؤلف نفسه الى هذا في نفس المقال في سياق كلامه على الخلاف بين العلم والدين حيث قال بشأنهما : ليسا متفقين ولا سيبل الى أن يتفقا الا أن ينزل أحدهما لصاحبه عن شخصيته كلها

أما توزيع الاختصاص الذي أجراه الدكتور بحمله العلم من اختصاص القوة العاقلة والدين من اختصاص القوة الشاعرة فلسنا ندركه والذي نفهمه ان المقل هو الاساس في العلم وفي الدين معا واذا ما وجدنا العلم والدين يتنازعا ن فسبب ذلك انه ليس لدينا القدر الكافي من كل منهما — اتنا نقر هذا بناء على ما نعرفه في نفسنا أما الدكتور فقد تكون لديه القدرة على ما قول وليس ذلك على الله بصير

نحن في موضع البحث عن حقيقة نية المؤلف فسواء لدينا ان صحت نظرية تجريد شخصين عالمة ومتدينة أو لم تصح فاننا على الفرضين نرى انه

- ٣١ -

كتب ما كتب عن اعتقاد تلم ولما قرأنا ما كتبه بأمان وجدناه منساقاً في كثرته بعامل قوى متسلط على نفسه وقد بينا حين بحثنا الوقائع كيف قاده بحثه الى ما كتب وهو وان كان قد أخطأ فما كتب الا ان الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شيء وتعد الخطأ المصحوب بنية التعدي شيء آخر

وحيث انه مع ملاحظة ان اغلب ما كتبه المؤلف مما ليس موضوع الشكوى وهو ما فسرنا بمحتنا عليه اما هو تخيلات وافتراعات ولست نحتاج لاستند الى دليل على صحیح فانه كان يجب عليه ان يكون حريصاً على جرائه على ما أقدم عليه مما تنس للدين الاسلامی الذي هو دينه ودين الدولة التي هو من رجالها المسؤولين عن نوع من العمل فيها وان يلاحظ مركزه الخاص في الوسط الذي يعمل فيه - صحیح انه كتب ما كتب عن اعتقاد بان بحثه العلمي يقتضيه ولكنه مع هذا كان مقدراً لمركزه تملأ وهذا الشعور ظاهر من عبارات كثيرة في كتابه منها قوله : وأكاد اتق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه بأون فريقاً آخر سيزورون عنه ازوراراً ولكنني ملي سخط اولئك وازورار هؤلاء اريد ان اذيع هذا البحث

ان المؤلف فعلاً لا ينكر في سلوكه طريق جديد للبحث حذافيه حذو العلماء من الغربيين ولكنه لشدة تأثير نفسه مما اخذ عنهم قد تورط في بحثه حتى تغفل حقا ما ليس بحق او مالا يزال في حاجة الى اثبات انه حق - انه قد سلك طريقاً مظلة فكأن يجب عليه أن يسير على مهل وان يحتاط في سيره حتى لا يضل ولكنه اقدم بغير احتياط فكانت النتيجة ضير محمود

— ٢٢ —

وحيث انه مما تقدم يتضح ان غرض المؤلف لم يكن مجرد العلم والتمدد
على الدين بل ان العبارات المأسة بالدين التي اوردها في بعض المواضع من
كتابه انما قد اوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده ان بحثه يقتضيها
وحيث انه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر

« فلذلك »

رئيس نيابة

مصر

تحفظ الاوراق اداريا

القاهرة في ٣٠ مارس سنة ١٩٢٧

اطلبوا
اعترافاً مومنين
و
النشوء والانفناء
أو
مبدأ الإنسانية ونشوء البدنة
و
معنى الزواج

من عموم المكاتب الشهيرة بمصر والجهات
ومن المكتبة المصرية لصاحبها حسين حسنين بمصر



مدخل إلى تاريخ الفلسفة

من وجهة نظر عالمية*

ترجمه واهم له : عبد الغفار مكاوي

- تمهيد

لا تُذكر فلسفة الوجود إلا ويُذكر معها كارل ياسبرز (١٨٨٣ - ١٩٦٩) ومعه سارترن فيدَجَر بوجه خاص (١٨٨٩ - ١٩٧٦) ، على الرغم من الاختلافات العميقة بينهما . ولا يُذكر ياسبرز إلا وتذكر معه كلمات صارت أشبه بعلامات الطريق إلى فلسفته ، وجرت على أتلانم المتفقين والمستهم : الوجود الدائم الجسم ، التواصل ، الشامل ، شفرات الوجود ، المواقف الحثيئة . . إلخ .

وإذا كان التعريف بفلسفة خصبة مؤثرة ، كانت ما وتزال رسالة روحية إلى الإنسان ، أمراً بالغ الصعوبة في مثل هذا التمهيد القصير ، فسوف أحاول تقديم فكرة موجزة عنها وعن هذا النص المهم الذي كان آخر ما خطه يد الفيلسوف .

ولد كارل ياسبرز سنة ١٨٨٣ في شمال ألمانيا في مدينة أولدينبورج بالقرب من شاطئ بحر الشمال . ويبدو أن بيئة الشمال المفتوحة ، وبهره الممتد بغير حدود ، قد أثرا على فكره وحياته ، وانعكسا على عقله حركة لا نهائية ، وألفاً شامساً متلاثاً بالأضواء ، وتفتحاً على كل الأبعاد والجهات والثقافات ، ووضعات وبروقاً ساطعة هي أشبه بومسايها ورسائل مفتوحة إلى البشر المعاصرين ، مفعمة بالحكمة والإحساس بالمسؤولية والتعاطف والقلق على مستقبلهم في عصر تنهده أخطار التعصب الملهي والحرب النووية .

بدأ ياسبرز حياته بدراسة الطب ، مدفوعاً من ناحية بمجالاته مرض وتوى مستعص ، والحرص على استنفاد أقصى طاقة يمكنه من جسده الضعيف ؛ ومن ناحية أخرى يرضاه حاجة فلسفية إلى تدريب عقله على المراجيع العلمي الدقيق ، ومعرفة حدود الفكر التجريبي . وأتاحت له دراسة الطب أن يتعمق في مشكلات الطب النفسي ، ويعثر من مبعث البحث العلمي والفسيولوجي بمنهج التفهم الخلس والكل للأمراض النفسية والدلنية ، فكانت ثمرة ذلك كتابه « علم النفس المرضي العام » (١٩١٣) ، الذي أتيه بكتابه « سيكولوجية وجهات النظر العالمية » (١٩١٩) ، الذي يعد إسهاماً مهماً في نظرية الحياة النفسية السوية ، ومدخل إلى الفلسفة على السواء ، بجانب بحثه الرائد عن « سترندبيرج » و « فان جوخ » ، اللذين أخذ منهما نموذجين لما سماه « إضافة الوجود الكلي للإنسان » .

وفي سنة ١٩٢١ عُيِّن ياسبرز أستاذاً للفلسفة في جامعة هيدلبرج ، فأقبل على مهام التعليم بما عرف عنه طوال حياته من جدية وشعور بالمسؤولية ، حتى هجمت جحافل النازية السوداء على السلطة ف عزل من منصبه في سنة ١٩٣٧ .

● آخر نص خطه يد الفيلسوف .

والهجة إذ تنشر هذا النص لا تتجوز للقلبي فرصة تعرف نمط التفكير في المسائل الكلية لدى هذا الفيلسوف بحسب . بل تهدف كذلك ، وربما في المحل الأول ، إلى الكشف عن إمكانات مد الجسور بين الفكر الفلسفي والفكر التقني في مجال الآداب .

وفي هذه الأونة من حياته كان أهم من تأثر بهم من الفلاسفة هم كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) وكيركجارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) ، كما كان أهم شركائه في الحوار من معاصريه ماكن قير (١٨٦٤ - ١٩٢٠) ومارتن هيدجر . وفي هذه المرحلة أيضا أتم أعظم كتبه « فلسفة » (١٩٣٢) « والموقف الروحي للعصر » (١٩٣١) « ود العقل والوجود » (١٩٣٥) ، فضلا عن كتابه عن « نيتشه » و« فيكتور » (١٩٣٧ و ١٩٣٢) ، و« فلسفة الوجود » (١٩٣٨) الذي منع النازيون نشره . ثم توالى إنتاجه بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، التي لطخت الضمير الألماني بالذنب والإثم ، فأنتمى جانب كثير منه بالاهتمام بالقضايا السياسية والقومية (مسألة الذنب ، فكرة الجامعة ، القنبلة الذرية ومستقبل الإنسان ، الحرية وإعادة توحيد ألمانيا) ، بالإضافة إلى إنتاجه الفلسفي الخالص (عن الحقيقة ، الإيمان الفلسفي ، للدخول إلى الفلسفة ، شيلنج ، الفلسفة العظام ، خطاب ومقالات فلسفية) .

ويبقى أعظم كتب ياسبرز وأشملها هو كتابه « فلسفة » بأجزائه الثلاثة . فهو الجزء الأول الذي جعل عنوانه « التوجه في العالم » يحمل حلة شعواء على العلم وموضوعيته المزعومة ، وكأنما هو أصلح وسيلة للكشف عن حقيقة العالم . ولذا يسوق حجتي لتأييد هجومه : فالمعرفة العلمية بالطبيعة لا يمكن أن تكتمل في صورة كونية تامة ؛ لأن نتائج البحث العلمي تتولد عنها مشكلات جديدة وأساليب جديدة لمواجهة هذه المشكلات ، كما أن النتائج العلمية من الكثرة والتعدد بحيث لا يمكن أن ترُد إلى منبع واحد موحد ، بل إن مجرد الوعي بأن العلم نفسه عملية تركيب وتحليل لا يتهينان يشر إشارة كافية إلى أن الحياة العقلية والعلمية لا يمكن أن يحيط بها البحث التجريبي والعلمي نفسه . ولذلك فإن ياسبرز لا يحاول النظر في « ماهية » هذه الحياة العقلية كما نجدها في التراث الميتافيزيقي العريق ، وإنما ينظر إليها من منظور « عمل » على نحو ما فعل كانط . وهذا مضمون الجزء الثاني الذي أثر أن يجعل عنوانه « إشاعة الوجود » لا « نظرية العقل » .

وقبل أن نتغل إلى هذا الجزء الثالث لا بد من التوقف لحظة لنشير فيها إلى موقف فلاسفة الوجود بوجه عام من العلم بمعناه النظري الدقيق ، أو بتطبيقاته التقنية ، ونفرتهم الحاسمة بينه وبين التسلسل بوصفه فعلاً باطنياً وتجربة وعارسة شخصية قبل كل شيء . فتأملهم من الوجود الإنساني تقوم في معظم الأحيان على افتراض ميتافيزيقي صريح أو مضمّر بأن الوجود في الواقع وجودان أو له على الأقل بمدان مختلفان : فهناك الوجود الذات الحميم أو الحقيقي الأصل من ناحية ؛ والوجود العلمي غير الأصل من ناحية أخرى ؛ الأول يشارك فيه الإنسان بوصفه وجوداً قوامه التحقق والمعاينة والتجربة الباطنة ؛ وهو وجود يفلت من البحث الموضوعي بمناهجه العقلية والتجريبية . وتعتبر عنه عبارة ياسبرز : « إن الإنسان في الأساس أكثر ما يمكن أن يعرف عن نفسه »^(١) ، كما تدل عليه عبارة أخرى « لجابريل مارسيل (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وردت في يومياته الميتافيزيقية : « انتهى على الدوام وفي كل الأحوال لأكثر من مجموع الصفات التي يمكن أن يتعلمها عن أي بحث أقوم به لنفسي أو يتولاه غيري عن » . ولهذا يكرر فلاسفة الوجود أنه لا سبيل للإفصاح المباشر عن هذا الوجود المستتر الحميم ، ولكننا نعيه وننتصل به في لحظات تادرة من حياتنا الباطنة التي تجاوز تفسيرات العقل ومناهج التجريب العلمي . ولا عجب بعد ذلك أن يصفوه أوصافاً مختلفة تدل على عدم قابليته للتحديد أو على عجزهم عن تحديده ، كالوجود الأصلي (هيدجر) ، والوجود الذائق أو الملو (ياسبرز) ، والسّر (مارسيل) ، والأنت الأبدى (مارتن بور و إيمانويل ليهتاس) . ولا عجب أيضا أن يقللوا من شأن العلم الدقيق ومناهجه ، أو على الأقل من قدرته على النفاذ إلى حقيقة ذلك الوجود الصميم ، وأن يتابعوا « كيركجارد » في تأكيده المستمر « بأن الحقائق والمبادئ العلمية التي تلزم العقل بتصديدها (لأنها ضرورية وعامة الصدق) لا تلزم ولا يجرى بما أنا وجود فردي وحيد ، ولا تجيب عن أسئلة الفلقة عن حقيقي ومصيري^(٢) .

ونعود إلى مضمون الجزء الثاني من كتاب « فلسفة » فنقول إنه يدور حول الوعي بوجودي الحاضر والماضي بما أنا كائن حراً في ظل الحقيقة والكرامة ، بحيث أتمكن من تحقيق هذا الوجود وتحمل مسؤوليته . ليس ثمة معاصير موضوعية جاهزة لهذا التحقق ، ولا سبيل لاتمسك العين من التراث المألوف ولا من أي سلطة ميتافيزيقية أو دينية لا يعترف بها الفيلسوف . والسبيل الأوحده هو أن يجرب الفرد تلك المواقف الأساسية النادرة ، التي يسميها « المواقف الحدية » ، فتوقظ فيه حقيقته الباطنة التي هي قانون حريته . هنالك يمر بتجارب تكشف عن تاعبه ، من أهمها تجربة « التواصل » التي كتب عنها ياسبرز صفحات خيالية (يسلط من خلالها ذلك الوجه الطيب الحنون لرفيقة زواجه « جيرترو » ، التي رعت جسده العليل وأسندت رأسه المتعب على صدرها طوال العمر) . ففي التواصل يشعر الفرد بأن إنساناً يجه حياً يفرض عليه الولاء والصدق نحو نفسه ونحو غيره ، كما يستشعر حرية التوهم بمسؤوليته تجاه نفسه وتجاه شريكه . وفي هذا الموقف الذي يعد إمكانية أساسية للإنسان لتحقيق وجوده الحقيقي ، لا ينصل فهم بفهم ،

ولا عقل بعقل ، بل وجود حميم بوجود آخر حميم ، « فيه تتحقق كل حقيقة أخرى ، وفيه وحده أكون أنا نفسي ، بحيث لا أحيأ مجرد حياة ، وإنما أحقق حياتي » . أما التجربة الأخرى فهي تجربة « المواقف الحسية » (التي قدمها ياسبرز لأول مرة في كتابه « وجهات النظر العالمية » ، الذي صدر في سنة ١٩١٩) . في هذه المواقف التي يعاني فيها الإنسان تجارب العذاب ، والشعور بالذنب ، والإخفاق ، وفقد الأجزاء ، ووعاء الصدقة المباشرة ، وضباب الثقة بالعالم - يمس أنه يعطلم بجدار لا منفذ منه ولا سبيل إلى تخفيفه ، ويتبين عجزه عن مواجهته بكل ماله من قوى عقلية وفدرات عملية . قد يتمكن منه الإحساس بالإخفاق ويمرزه في النهاية ، وذلك إذا تحرب منه بالسكتات والحلول الوهمية ، وعجز عن مواجهته بأمانة ، وتقبله في صمت ، بوصفه الحد النهائي لوجوده ؛ هذا الحد الذي يكشف له عن « الآخر » الذي يستعصى على التحديد والتفسير ، « حقيقة الإخفاق هي التي تؤسس حقيقة الإنسان » .

غير أن البحر الذي يؤلم هو نفسه البحر الذي يشفي ، « فداؤوني بالتي كانت هي الداء » ، تتصلق في هذه الحالة أكثر عما تتصلق في حالة السكر والنشوة كما تصورها وغير عنها أبو نواس ؛ فالإخفاق الذي يبرؤ الإنسان من جلوره يمكن من ناحية أخرى أن يهديه الطريق إلى وجوده ، ويساعده على أن يكون « هو ذاته » ، ويكتشف في داخله البعد الباطن الذي كان خائفاً عليه ، والذي يحيا عليه الحرية والحكمة والأصالة . هذا البعد هو الذي يسميه بكلمة « الملو » المرافقة المروعة ؛ لأنه هو الإمكان الذي يتخطى أفاق جميع الإمكانيات الأخرى .

حول هذا « الملو » أو « العالي » (الترانستنس)^(٣) يدور الجزء الثالث الذي جعل عنوانه « ميتافيزقا » ، كما تدور فلسفة ياسبرز بأسرها . فالوعي بالملو وحي وجودي من كل ناحية . والذي يتخطى في « الموقف الحقي » ، يعلو فوق الحد ويتوق إلى العشر على أساس يقيم عليه حياته ، ويشعر بأن حرية ليست مجرد مصادرة أولية أو مطلب أساسي ، وإنما هي تجربة بالوجود غير المحدد ، الذي يصغى بالملو . وهي تجربة مختلفة كل الاختلاف عن التجارب التي نتحدث عنها في العلم التجريبي أو في الحياة اليومية وكننا أن نكررهما بإبرانتنا ، لأنها مرتبطة « بسبيل » وجودنا الحميم واستمعنا على « التوضيح » أو التجسد في موضوع . لهذا تتخذ طابع الاعتقاد أو الإيمان ، أي التصميم على إمكان تشكيل حياتنا تشكيلاً عقلياً على الرغم من تناهينا المؤكد أو في مواجهته . وتجربة الملو التي يقصدها ياسبرز يمكن أيضاً أن تنقص عن نفسها في صور مختلفة عما ندركه ونلقاه في العالم الطبيعي . غير أن هذه الصور لن تكون أكثر من « شغرات » ملتصبة متعددة المعاني ، ليس بينها وبين ما تشير إليه علاقة ضرورية ، ولا يستطيع أن يقرأها وفك رموزها إلا من خبر التجربة نفسها ، فضلاً عن أن هذه التجربة - كما سبق القول - عما يستحيل تحديده أو تسميته أو جعله موضوعاً للتداول . إنها من الندرة والمقارفة بحيث لا تنفع للإنسان إلا في لحظات ومواقف استثنائية تضيء وجوده ، وتقر به معناه وحقيقته وحرية ، وربما لا تنفع له على الإطلاق في حياة تستهلكها الألوان الملوقة من خداع الذات .

ولما كان تاريخ الفلسفة هو الميدان الزاخر بتجارب الحقيقة من كل العصور والحضارات ، التي بصور المتواصل مع العالي والشامل ، وبالمناذج البشرية التي سمت إلى ذراه أولست جلوره ، فقد اهتم « ياسبرز » بتاريخ الفلسفة وأعلامها الكبار منذ مرحلة اشتغاله بعلم النفس ، وظل أقرهم إلى نفسه « كائط » و « كيركجارد » بجانب « نيتشه » و « ديكاوت » و « هيجل » - كما سبق القول - ثم جعل هذا الاهتمام في كتابه الضخم الذي لم يصد في حياته غير الجزء الأول منه ، وهو « الفلسفة العظام » ، كما ظهر واضحاً في هذه الدراسة ، أو هذا المشروع الذي يبدى بين يديك عن كتابة تاريخ الفلسفة من وجهة نظر كلية وعالية ، وقد وجد في أوفائه التي تركها بعد وفاته ، وبلغت أكثر من عشرين ألف ورقة يحكف على ترتيبها ونشرها واحد من تلاميذه القريين ، سبق له أن كتب سيرة حياته وفكره^(٤) .

يتناول ياسبرز الفلسفة العظام من منظور عالمي واسع الأفق ، يضم فلاسفة الغرب إلى جانب حكماء الشرق الأقصى ومصلحيه ومؤسسي دياناته . والفلسفة من هذا المنظور هي ملكة العقل التي يأتينا منها نداء هؤلاء الكبار من كل العصور . والواقع أنه يؤرخ لهم من وجهة نظر تعلق على التاريخ بمعنى التابع الزمني حقة بعد حقة ، وتامل أفكارهم الحية وتتوابعها وتقدرنا على استيعابها على أساس أنهم عاشوا في زمن فوق الزمن ، وارتفعوا فوق أساليب وجودهم التاريخية وشروطها ، واقتنحوا - بوصفهم مخاض من الوجود الإنساني الممكن - على الملو أو العالي ، وشاركوا - كل على طريقته - في تلمس جذور الحقيقة الخالدة التي تستضيئ حدود المكان والزمان واختلاف الآراء والمذاهب والأمور والنيات . ولهذا لا تعجب كثيراً إذا وجدناه يضع كونفوشيوس وميزو ومقراط والسيد المسيح بوصفهم مخاض دالة على معنى التفلسف ؛ بجانب البلاطون والقدس أوسطين وكائط بوصفهم المؤسسين والطوريين للتفلسف ؛ وأرسطو وتوماس الأكويني وهيجل الذين يجمعهم حفظة التراث ومنظميه المبدعين ، وأتكسندر وغيراقلطس وبارمنيدز وأفلوطين وأنسيلم وكوزانوس واسينوزا ولاو-تزو الصيني وناجارجون الهندى من المتألفين بعين

الذين تغذى تفكيرهم على الأصل واثبتوه منه ؛ وهوبز وليستر وشيلنج من أصحاب العقول البناءة ؛ وأبيلاز وديكارث وهيوم من أقطاب النقي الحاد والتشكك النافذ ؛ وباسكال وليسينج وكيركجارد ونيتشه من الذين يؤثر أن يسميهم « الموقنين » العظام . (ويطيح أن يغضب القاريء العرب ولا ينفذ عجبهم من تجاهل هذا الفيلسوف لعالم الإسلام وحضارته ، وإغفاله لفلاسفة الإسلام وأئمة الكبار وصفوة مفكره وعلمائه ؛ ولكن لعله لم يصرف عنهم ولا عن الحضارة الإسلامية شيئا يذكر ، أو لم يكلف نفسه مشقة المعرفة لأسباب يصعب التكهون بها وتفسيرها ...) .

من الواضح أن مواطني « الجمهورية العقلية » العالمية التي تدعون إلى شرف الانتباه إليها قد مارسوا التلصص بمعناه الوجودي ومعاناته ، واتمسك عليهم نور الوجود الكلي والحقيقة الشاملة ، على الرغم من اختلاف ميادين نشاطهم التي توزعت بين الدين والأدب والفلسفة والتربية والعمل السياسي وحكمة الحياة — هؤلاء المفكرون الأصلاء يفتقون هناك في الأفق اللاهوتي المفتوح لكل التفسيرات الممكنة ، يتأدون أن تشاركهم التفكير ويدعون لأن نصبح معاصرين لهم ويصحبوا معاصرين لنا ، دون أن يضطر أحد منا إلى التخل عن خصوصيته التابعة من تفرد ذاتيته وتراثه وتغيرته بالوجود .

ويبدون أن مشروع كتابة تاريخ عالمي للفلسفة قد شغل ياسبرز منذ سنة ١٩٣٧ وأنه وهبه من جهده المتصل أكثر من ربع قرن ، حتى أثمر ذلك الجزء الأول الذي تحدثنا عنه ، بجانب هذا النص الذي كان — بقدر ما أعلم — هو آخر ما كتبه في حياته ، استجابة لطلب المنظمة العالمية للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) . ولا شك أن مشروع كتابة تاريخ عالمي للفلسفة كان جزءا من مشروع أكبر منه وأقدم من الدعوة إلى إنسانية جديدة . وربما بدأ التفكير فيها قلت بعد عزله من منصب في الجامعة وخوضه عنة الحرب العالمية التي هزته كما هزت كثيرين غيره من مفكري العصر وعلمائه وأدبائه وشعرائه ، فأخذوا يراجعون أصول الحضارة الغربية المهددة بالانحسار أو الانتحار ، مشفقين على مستقبلها ومستقبل البشرية والكوكب الأرضي الصغير من سطوة « تينها » العقل ولغتي ، ومعتريين — بعد غرور ملهم واستعلاء طويل الأمد — بأن أوروبا لم تعد هي مركز العالم ، ولأحداث حضارتها هي نموذج كل الحضارات (٤) .

تجلبت آثار هذه « العالمية » في كتاب « ياسبرز » البدع عن أصل التاريخ وعنده (١٩٤٩) ، ثم في عروضه الضافية لتفكير الفلاسفة العظام من الغرب والشرق ، الذين شاركوا في غرس الجذور المشتركة للحقيقة « الشاملة » ولتقاء الضوء على الوجود الإنساني المعقل الحر . وكما حدث فيها يطلق عليه اسم « الزمن الموحدي » (من القرن الثامن إلى القرن الثالث قبل الميلاد) الذي يزعم فيه شمس الديانات والحضارات الكبرى في الصين والهند وعند البربريتين والإغريق ، كذلك يتصور ياسبرز أن عصرأ عروبأ جديدا قد بدأ حقا وبدأت معه حضارة إنسانية وعالمية قادرة على وقف التطورات الخطيرة التي تورطت فيها المدنية التقنية الغربية ، من تعصب للعلم الوضعي والتجريب إلى الحد الذي أولشك معه أن يصبح خرافة جديدة ، ومن نظم السيطرة والتسلط والاستبداد الفردي والشمولي في الغرب والشرق (وخصوصا في عالمنا الثالث الذي لم يكد الفيلسوف يتذكره أو يفكر فيه وكأنه لم يظهر ثلما من رواسب مركزية أوروبية متمكنة ^١ ، ومن جماهيرية ضابعت معها ملامح الفردية الحرة العاقلة . ولذلك كان تناوله للمؤسسين والبنائين العظام من العصور الماضية بمثابة العودة إلى النماذج الإنسانية التي اتصلت بالعلوم أو حاولت القرب منه ، كما كانت بمثابة إعداد مركب جديد يمثل في حضارة عالمية وإنسانية جديدة ، لم يكف من دعوة الضمائر إليها ، على الرغم من ضباب صورته وخيبة أمله داخل بلاده وخارجها .

والفكرة للمرجحة لهذا المشروع الذي ستطلع على ترجمته العربية هي أن تاريخ الفلسفة كل متكامل . فإذا اقتربنا منه لكي نبهه نقتل إلى وحدات متصلة ومذاهب وأنظار متباينة . وكل وجهات النظر في تفسير هذا التاريخ مفتوحة وممكنة ؛ ولكن المهم هو أن نختار وجهة النظر « الجوهرية » التي تبيّن كيف جاءت الفلسفة إلى العالم من طريق أفراد عاشوا في تاريخ معين حضارة معينة وعصر معين ، « وحقلوا » فلسفتهم بها هم أفراد وأشخاص فكروا في معاني ومضامين ، وعاشوا قضايا وإشكالات . بذلك يصير تاريخ الفلسفة هو تاريخ إشكالات تحاوروا حولها ، وطرحوا أسئلة وقدموا أجوبة عنها . إن كل مفكر من مواطني جمهورية العقل ، التي تمثل مجموع تاريخ الفلسفة ، هو قبل كل شيء فرد متفرد ، وشخصية متميزة لا تنوب عنها شخصية أخرى ، وتربيته في المجموع الكلي يخضع لمكانته ونوع تفكيره وأسلوب تحقيقه لفلسفته ومدى تأثيرها في العالم . وتفكيره يعكس الأصول والمتابع التي نل منها ، لغة كانت أو أسطورة أو أدبا أو دينأ أو فنا . وهو من ناحية أخرى ينمكس عليها ويؤثر فيها . ثم إن كل مفكر منهم له علاقة بغيره من المفكرين ؛ فهو يأخذ تفكيرهم ويستوعبه ، ويتصارع معه ، ويكتشف وعيه بالإشكالات الكبرى وصيغاتها الجديدة لها . بذلك يكون تاريخ الفلسفة هو تاريخ الحوار والتواصل في إطار مايسميه ياسبرز « بالفلسفة الحادثة » التي تتخلل من خلال هذا التاريخ

الكل - المرتفع فوق التاريخ، والمهتم - مع ذلك - بكل التفاصيل التاريخية المحددة والممكنة ! - فلسفة معاصرة وحاضرة . وهكذا يسجل هذا التاريخ الكل ملحمة الوعي البشرى في تطوره غير التاريخ الحى للأفكار والمفكرين ، في محاولة وتفهم « صراعهم مع الحقيقة » من الباطن ، بعيداً عن كل نزعة مسبقة تدعى للذهبية ، وإشراكنا نحن القراء في استيعاب الحق الشامل واكتشاف حقيقتنا وقاتيننا وحررتنا وعلوتنا بالتواصل « الوجودى » الحميم معه . وهكذا يكون تاريخ الفلسفة نفسه طريقاً مفتوحاً إلى التواصل العالى والحضارة الإنسانية الجديدة ، من خلال التواصل بين العقول الكبرى التى استمعت إلى دعاء الحقيقة ، واستجابات لنداء العلو ، وشئلتنا للاستماع إليه والتحامو معه والتمرس عليه بالفكر الجاد ، والتجربة الذاتية الحميمية ، والفعل الاجتماعى والسياسى المشلول عن البشرية الممتحنة المهذبة في « قرينتنا الصغيرة » التى نسميها الأرض .



١ - يكاد النص المشهور مع هذا التقديم أن يكون مرآة مصغرة لفلسفة ياسبرز ؛ فهو يردد أصداء نداءاته الفكرية التى ألح على توجيهها طوال حياته ، ويركز في بؤرته أكثر الأشعة المتفرقة في معظم كتبه المشهورة (كالدخول إلى الفلسفة ، والموقف الروحى لعصرنا ، والعقل والوجود ، والإيمان الفلسفى ، والتمهيد الضائع لآخر كيه الذى لم يقدر له أن يتمه وهو الفلاسفة العظيم) . وقيل أن نظري هذا النص بقدر ما يعكس الاتجاهات النقدية المعاصرة ، أو بقدر ما تنمكس عليه بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، يحس بنا أن نقف قليلاً عند معنى « التظلف » عنه ، ثم نلخص أهم الأفكار التى يدور حولها النص نفسه ، وتشابك فيها وحولها خلال متلبات من وجهات نظر ومناهج متعددة (كالمذبح النفسى ، والظاهرى أو « الفينومينولوجى » ، ومذبح الفهم والتفسير أو التأويل « الميرميتوطيقى » ...) يمكن تلخيص الاعتدال من التبسيط المخل ! بأن نلخص تصور ياسبرز لـ « التظلف » والغاية منه فيما يلى :

- أن نرى الواقع الحقيقى في منبئه الأصل ؛
- أن نترك هذا الواقع في مواقفنا الفكرية من أنفسنا وفي أفعالنا الباطنة ؛
- أن نتفتح على « الشامل » بكل مداه (والشامل هو المصطلح الذى يؤثره الفيلسوف للدلالة على الأبدى والكل والحق والعلو-أوالمالى - السلى لا يمكن تحديده ولا الإحاطة به لأنه ليس موضوعاً ولا موضوعياً ...) ؛
- أن نبادر إلى « التواصل » الحق من إنسان إلى إنسان يتوخى من الحوار الحميم أو التصارع الفكرى (الذى لا يتقلب إلى الإدانة والتصادم بل يقوم على التناقص لتقضم بالحلب) ؛
- أن ندغم بيقظة العقل في صبر وإصرار إزاء الغرابة البالغة وفي مواجهة المعجز والاضغاث (لالفلسفة لا تعطى ، وكل ما نستطيعه هو أن نوقف ، ونذكر ، ونساعد على الضمان والإبقاء^(١) . أما ما نستطيعه نحن ويتوجب علينا البهوض به فهو التعلم من « الموقظين الكبار » في كل العصور والحضارات ، وإن كان ياسبرز نفسه قد حددهم في أربعة لم يسغه الوقت لتناولهم في كتابه السابق الذكر عن الفلاسفة العظيم ، وهم باسكال وليبنيتز وكيركجور ونيشيه ...) ؛
- أن تكون الفلسفة هى « بؤرة التركيز » التى تجعل الإنسان يصيح هو نفسه بمشاركته في الواقع مشاركة حرة .

ولما كانت الصياغة الواعية لحقيقة التفلسف وهدهد لا تكتمل أبداً في صورة نهائية يمكن الإجماع عليها (كما هو الشأن مع الحقائق العلمية التى تنطى لميزة للعقل وعامة الصلح ما لم تظهر حقائق أخرى تتعداها أو تنسخها) فلا بد لكل منا أن يضطلع بها مرة أخرى ، وأن يعدها مهمة ومسئولية يتعين عليه أن يواجهها ويتحمل تبعاتها ما بقى إنساناً . ولابد في كل الأزمان من النظر إلى الفلسفة بوصفها كلاً حياً ، ذا حضور دائم ، يتحقق في تاريخها كله ، وفي نصوص عظماء الفلاسفة التى يجب أن نتحاور معها « ونكادها » ونواصل معها تواصل وجودياً حياً حتى نوقف الحقيقة الشاملة الكامنة فينا وفى كل ما يحيط بنا . ذلك بأن كل قول فلسفى يكون بطبيعته ناقصاً إلى أبعد حد ، لأنه يطلب من يسمعه بأن يعمل على إكماله من وجوده الخاص ، كما أن الفلسفات جميعاً تنطوى على فلسفة واحدة خالدة لا يملكها أى إنسان ، وإنما انجذبت إليها الجهود الجادة في كل زمان ، وفى الشرق والغرب على السواء . ولاغنى لنا عن إقامة جهدنا الفلسفى على هذا الأساس ، ولا عن المشاركة في هذا المسرح التاريخى الذى يتقارب فيه أفئذ الفلاسفة وبنياصدون ، ويتخاصمون ويتنافسون ، فيما يشبه أن يكون جمهورية حكماء أو ملكوت عظماء يعلو ويرتفع فوق التاريخ .

والأفكار الأساسية الموجهة للنص الذى نحن بصدده لا تخرج عن الأفكار السابقة وإن زادت تفصيلاً . وسوف نقف على عرضها بالقدر الذى يسمح لنا بمناقشتها في ضوء المناهج الجمالية والنقدية السابقة الذكر ، راجين أن نوفق إلى تجربة النص من داخله بغير أن نفرص عليه شيئاً من عندنا ، أو نقرصه على الدخول في قلب غريب عليه ، أو نسلط عليه وجهة نظر أو حكم مسبقاً يتعارض مع روحه العامة .

أ- إن كل مفكر من مواطني « جمهورية العقل » أو « ملكوت الحكمة » هو قبل كل شيء فرد متفرد ، وشخصية متميزة ، لا تتوب عنها شخصية أخرى ، ولا يستعاض عنه بفرد سواه . وتفكيره يعكس الأصول والنماذج التى نهل منها ، لغة كانت أو أسطورة أو أدباً أو ديناً أو فناً أو علماً (بقدر ما نحت فروض العلم الأساسية أو حدوده النهائية على الفيلسوف ..) ، كما يعكس من ناحية أخرى عليها ويؤثر فيها . وكان تاريخ الفلسفة (وربما استطعن أن تنضيف إليه تاريخ الأدب والفن والعلم بالمعنى الذى سبقت الإشارة إليه) هو تاريخ الحوار والتواصل بين أولئك المواطنين الأفراد وبيننا في إطار ما يمكن تسميته بالحقيقة الخالدة ؛ وهى التى تنظر خلال هذا التاريخ الكل الشامل - أو العالئ - حقيقة معاصرة وحاضرة فيهم وفى كل من يعيش تصورهم ويحاول التقرب منهم ومن مناهجهم الأصلية .

ب- إن دراسة هذا التاريخ الكل الحى فى تطوره عبر تجارب المفكرين هى محاولة لفهم صراعه مع الحقيقة من الباطن ، بعيداً عن كل نزعة مسبقة إلى « الذهبية » أو « القولية » أو « الأدلجة » ، كما هى محاولة للإشراك في اكتشاف الحقيقة من ناحية ، والتبصر بحقيقة وجودنا وذاتيتنا وعلوياً بالتواصل الحميم معها من ناحية أخرى .

ج- كل مؤرخ للفلسفة (وتستطيع أيضاً أن نقول مؤلفاً : وكل مؤرخ للأدب والفن) ينبغي أن يعرف نفسه معرفة واضحة ، بجانب معرفة الكل الذى ينطلق منه . ومبادئ الحقيقة الفلسفية ليست معرفة دقيقة وضرورية ملازمة للعقل ، وإنما هى استيعاب باطنى ، ومحاولة تملك ذات أو شخص خاص ، فلا بد أن يتغير وجهها ويتحول شكلها من عمل فلسفى (وأنى وفى ..) إلى آخر . ربما تسارع قائلين : إذن فلا شيء حق ، إذن الحقيقة الفلسفية والفنية تتغير مع تغير الإنسان وتطوره وتبدل شروطه وأحواله . ولكننا بهذا لن نجد شيئاً مؤكداً ، وسنتع حقاً في النسبية ، ولن نمثر على الحقيقة في أى مكان . يُبد أننا قد نكتشف أن الممرة « الموضوعية » أو « المطلقة » موجودة بمعنى آخر على الدوام وأن « الحقيقة » حاضرة في الشكل أو التوب الذى نعرضه لحظتها التاريخية . ستكون مهمة المؤرخ والنقاد في هذه الحالة هى « فهم كل شيء » ، والوعى بأن ما هو حق لا تقتصر حقيقته على عصر أو شخص معين ، ولا تنحصر داخل حدود تاريخية ضيقة وعابرة ، لأن « ما لا يصدق على كل المصور والأزمان بصورة مطلقة وشاملة فليس من الحق في شيء » .

د- يمكن أن تعبر الفلسفة عن نفسها في صورة نظام خاص مكتمل ، يجعل الطابع الشخصى لصاحبه ، ويدل على الأسلوب الأصيل للتحقق الفلسفى . وكل نظام من هذه الأنظمة يمثل نسخاً أو مجموعاً حياً متماسكاً لا يمكن تحطيه ؛ إذ يبقى قيمة متفردة نسيج وحدها ، لأنها تكمن في صميم الكل وتعتبر عن « الفلسفة الخالدة » تعبيرها عن الحقيقة الخالدة التى لا يستحوذ عليها أحد ، ومع ذلك نظل « حاضرة » على الدوام ولا تتحدد . كما قلنا - بأى أسلوب أو منهج أو مذهب ولا نتخلق فيه ، لأنها نظل كذلك واحدة متغلغلة في أعماق كل شيء . لقد تهللت في أشكال تاريخية متعددة ؛ وكان كل شكل منها بالنسبة لمصاحبه كلياً وحقيقياً ، ولم يزل كذلك بالنسبة إلينا ، دون أن يلزم من هذا أن نضطر للانزمام به أو نقيده وجودنا الخاص به ، اللهم إلا بقدر ما يكشف عن « الشامل » أو « العالئ » الذى تنطلع إليه جبراً ، ويحاول كل منا أن يجريه تجربته الخاصة به ، وأن يضيئه بعقله بقدر ما يستطيع .

هـ- يمكننا من الناحية الصورية أو الشكلية أن نقارن بين تاريخ الفلسفة - بالمعنى الذى شرحناه في الفقرة السابقة - وتاريخ الأدب والفن . فالفلسفة والفن يشتركان في كونها حقائق كلية بالية في كل زمان ، تصدق قيمتها بهذه الصفة الكلية أو لا تصدق على الإطلاق . وكل فيلسوف وفنان عظيم يطمح إلى الكل ويسعى لتحقيقه في صورة كلية ، مهما تكن هذه الصورة جزئية أو غامضة أو متناهية . وكلما فتحت الكل واكتملت وانضحت ، وجدنا أنفسنا أمام عمل من أعمال الفلاسفة أو الفنانين العظام . وطبعياً أن كل فيلسوف أو فنان عظيم لا يمكنه - من حيث هو إنسان - أن ينفصل عن العمل الذى ألدعه . فالشامل أو الحق الخالد يتجلى في عمله ؛ وهو لا يتجلى إلا في صورة شخصية . ولهذا كان تاريخ الفلسفة وتاريخ الأدب والفن هو تاريخ فلاسفة وأدباء عظام ، قبل أن يكون تاريخ أفكار وقيم ونظم ومذاهب ، أثرت على الواقع التاريخي والاجتماعي ، أو تأثرت به ، ضمن شروط وسياقات معينة .

و- إن الحق الخالد أو الواقع الشامل لا يتحدد بشيء آخر ؛ وهو يستمضى على الإحاطة به من أى مكان أو في أى عمل على افتراض . ومع ذلك يمكننا أن نلمح حقيقته من المنبع الذى اتفق عنه كل ما اشتق منه أو تفرع عنه . هنا ينبغي علينا أن نتبه إلى أمرين : تجربة المفكر أو الفنان بالواقع الحى الشامل وأسلوبه في التعبير عنها (لا سيما إذا كانت تفصلنا

عنه مسافة زمنية ومكانية شاسعة) ، وواقع ما حققه وقيّمته بالنسبة إلينا اليوم (هنا والآن) . وغنى عن الذكر أن تفهم « تلك التجربة أمر لا يفصل عن الشخص (أو الذات والوجود الحميم) الذي يحاول فهمها ، ومدى قدرته على الاحساس بمعنى الواقع وإعادة تكوينه واستحضاره . وفهمنا وتفسيرنا لهذا الواقع لا يمكن أن يعالقه التوفيق إلا بقدر ما يتجه الشامل الحاضر فينا نحو الشامل الحاضر في التاريخ ، المنجّل في أشخاص المبدعين العظماء وفي أعمالهم التي « تدعونا » لتحقيق وجودنا الحرّ المستر ، وتساعدنا على أن نكون نحن أنفسنا .

ز - هذا التفهم من خلال التواصل القائم على المحبة والتعاطف والبلد والاحترام لا ينفي أنه صراع من نوع خاص ، لا من أجل القوة أو السيطرة أو إثبات التفوق أو غير ذلك من الصغائر التي يحرص عليها صغار النقاد والمفسرين العبيدين عن التواصل بمعناه الأصيل ، بل من أجل الحقيقة الكلية المشتركة التي يكشف فيها الطرفان نفسيهما . ولاضير في أن يتخذ التواصل مع تفكير آخر ، مختلف في جذوره وشروطه وإمناطه عن تفكيرى ، شكل الصراع والتساول ، والاعتراض ، والتفنيد ، ولا أن يتبين لي أنه آخر وغريب عني وعن واقعي التاريخي ، بحيث يمتنع تداخل أفق مع أفق ، واندماج ذات في ذات ، فالهم هو أن أضغ نفس بقدر الطلاقة في موضع السؤال والسائل ، وأن أنصت بامانة لما يدور في نفسي ، وألتصق ألوان « الشامل » وخيوطه في نسجه الخاص الذي استصعب عليّ ، أو أستصعب عليه . ذلك أن تاريخيته الخاصة لا تقوم إلا على تاريخية الكل ، ولا بدّ في النهاية أن تستقر سكونية الحقيقة وصفاؤها في هذا الصراع المتعاطف المحب .

٢ - هل يمكن أن نستشف من الأفكار السابقة بعض النتائج النقدية التي يمتثل أن يكون ياسرز قد طبقها عن قصد في هذه الدراسة وغيرها من دراساته ، أو أنفاد منها على الأقل بصورة غير مباشرة ؟ إن علينا الآن أن نتقدم خطوة نحو التحقق من ذلك . وأول ما يخطر على البال من حديث المستمر عن العقيدة وعطاء الفلاسفة « الأفراد » ، أو عن بعض كبار الفنانين والأدباء الذين توفر على دراسة شخصياتهم « المرضية » ، أنه قد لجأ إلى المنهج النفسي . وينبغي علينا ، قبل أن نؤكد هذا أو نفيه ، أن نثبت حقيقتين أساسيتين كان لهما تأثير لا ينكر على كتاباته :

أولاهما أنه قد تخصص في بداية حياته في الطب النفسي والعقل ، وكان من أوائل الذين شاركوا في تأسيس ما يسمى اليوم علم النفس الوجودي ، كما أنه انطلق منه في اتجاهه بعد ذلك إلى فلسفة الوجود التي أصبح من أبرز أعلامها . ويكفي في هذا المقام أن نذكر كتابيه المبكرين « علم النفس المرضى العام » (١٩١٣) و « علم نفس وجهات النظر إلى العالم » (١٩١٩) ، ثم كتابه عن سترندبرج وفان جورج ، محاولة تحليل مرضى مع الإشارة إلى سويدنيورج وهلدلين^(٧) (١٩٢٢) وهو الكتاب الذي تتبع فيه « صيرورة » التكوين النفسي لسترندبرج بوجه خاص من خلال كتاباته المختلفة عن سيرته الذاتية ، منذ أن بدأت وسالوس الغيرة وجنون الاضطهاد في التسلط عليه ، كما تناول غيره من « الفصامين » ، وانعكاس مرضهم على شخصيتهم ومضمون إبداعهم ونظرتهم للكون ، أو على رؤاهم الحديثة والصوفية الكاشفة ، بجانب كتبه الأخرى عن ماكس فير (١٩٣٢) وريتشه (١٩٣٦) وديكارت (١٩٣٧) وبيتشه والمسيحية (١٩٤٧) وليناردو فيلسوفاً (١٩٥٣) وشيلنج (١٩٥٥) وعطاء الفلاسفة (١٩٥٧) ونيقولا الكوزان (١٩٦٤) - وهي كتب لم تخل من النظر إلى وجودهم المنفرد بالأصالة والحرية ، أو تجاربهم المتميزة بالتمركز والحيوية والانكسار .

وثانية هذه الحقائق أن تأكيده المستمر خصوصية تجارب الفلاسفة والفنانين والأدباء ، مع حساباتها تجلياً تاريخياً للحقيقة الخالدة المتعالية على التاريخ ، دليل على تأثره بالمنهج أو المنحى النفسي بوجه عام ، وانشغاله بالمواقف الحديثة - على حدّ تعبيره المشهور^١ - في حياة الإنسان ، كالآلام والمعجز والإخفاق والموت وإدراك تنهّي العالم .

وعلى الرغم من أن المنهج النفسي في نقد الأدب والفن قد تراجع في العقود الأخيرة تراجعاً شديداً أمام زحف المناهج الجديدة ، وأنه قد أثار الشك من حوله والهجوم عليه من أكثر من ناحية ، فلا يمنع هذا من القول بالتأثير الشداد بين الأدب وعلم النفس . إن الإحساسات ، والشاعر ، والأفكار ، والخيالات ، والحالات ، والمواقف النفسية ، تؤلف جميعاً مادة لا غنى عنها للأديب والشاعر والفنان ، كما أن افتراض وجود « النفس » ضروري لإثبات استجابتها للأدب والفن والفكر (بالرغم من الارتباك في وجودها نفسه ، منذ أن تشكلت « هيوم » في وحدتها الجوهريّة ، وأنتكرها الماديون والوضعيون التقليديون والجند ، واستبعدوا السلوكيون من تنمية العلم نفسه ليصبح في رأيهم هو علم السلوك ! . .) ومع أن حدود التأثير المتبادل الذي سبق ذكره غير واضحة ، كما إن الحدود الفاصلة بين الأدب وعلم النفس غير واضحة أيضاً ، فإن العمليات الذهنية والمضامين الماطنية واقع لا شك فيه ، كما أن هذا الواقع دخل في أي

لون من الزان الأدب والفن، ويمكن أن يكون موضوعاً من موضوعات البحث النفسي، وأن تشهد عليه حياة الأدباء والفنانين وأعمالهم، وحياة بعض الفلاسفة والمفكرين على مر العصور.

وإذا كانت كتابات ياسبرز عن بعض عظماء الفلسفة والفن والأدب تروى في ظاهرها بما يسمى بالسيرة النفسية، أو تقدم تحليلات علمية، وتطيق مناهج وأساليب وصفية وعلاجية معروفة في علم النفس المرضي والطب النفسي والعقل، فلا يصح في الحقيقة أن تتسرع بإطلاق صفة « النفس » عليها، أو نجعل من صاحبها « سيكولوجياً » نفسانياً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. وتتلخص حجتنا على هذا في الأمور التالية:

أ - كان اشتغال ياسبرز بالطب النفسي والعقل، ومشاركته في تأسيس علم النفس الوجودي تعبيراً عن اتجاهه الأساسي إلى النظر الكلي للإنسان بوصفه « شيئاً » أكثر بكثير مما يمكن أن تسفر عنه نتائج العلوم والبحوث الطبيعية والحيوية والطبية والاجتماعية والنفسية التي تتناولها أو تطبق عليه. ومن ثم كان نحوله من الطب النفسي إلى الفلسفة تأكيداً لرغبته الأصلية في إضاءة الوجود الإنساني الحميم بالوعي الفلسفي. وإذا كان في بداية حياته قد اعتمد منهج التواصل الوجودي بين الطبيب والمريض، حتى يثير الأوك وجود الأخير ويحيله إلى السواء والشفاء، فقد تلعف بعد ذلك بمسح طبيب الأرواح والتعاطس المداوي لأمراض العصر، وظل التواصل عند حوب الوجود الإنساني وسيله إلى سر الوجود الشامل وإلى تجرية الأفراد العظام لحقيقته الغامضة والتباينة مع ذلك بالحياء فينا وفي كل شيء. لذلك لم تكن العظمة الشخصية للفيلسوف أو الأديب والفنان، ولا كانت الأحوال المرضية والظواهر الاستثنائية عند بعض العظماء منهم، مجرد حالات يمكن إدراكها بوسائل علم النفس. فالإنسان دائماً أكثر مما يمكن أن نعرف عنه من الزوايا النفسية. والمطبعة في الفرد صورة من عظمة الكل، ويصنعا لهذا السبب قيمة كلية. وإذا كانت وقائع حياة العظماء، وسلوكه في حياته ووسطه، وأعماله وسجيته، ومظاهر قلقه وقرينه ومرمضه وشلوته - إذا كانت كلها تصلح لأن تكون موضوعاً للبحث النفسي، فإن هذا البحث يتم بدلالاتها التباينية والوجودية لا بدلالاتها « السيكلوجية » والخاصة^(٨). ثم إن معنى العظمة يغيب عنا إذا لجأنا إلى البحث النفسي والاجتماعي، فمن شأن « طراز الفكر في علم النفس والاجتماع أن يعشش البصر ويصطب العظمة عندما نعد ذاك الطراز مطلقاً. ذلك أن العظمة في نظر هذين العلمين تتحلل إلى كيف، إلى خصائص، إلى ما يمكن مشاهدته موضوعياً وكينياً » (عظمة الفلسفة، ص ٤٨).

ب - إذا كانت دراسات ياسبرز لبعض الظواهر والشخصيات المرضية التي أشرنا إليها تنسب إلى الطب النفسي وعلم النفس الوجودي، فقد نشأت من السؤال من حدود التفهم الممكن للوجود والإبداع الإنساني. ففي كل وجود فعل، بما في ذلك الوجود العقلي، لحظة أو لحظات غامضة يمكن أن نصفها بأنها مستعصية على الفهم. وعندما يتعلق الأمر بالأمراض العقلية والنفسية، يمكن إخضاع الوجود الفعلي للتجريب والتحليل والمقارنة الدقيقة. غير أنه يظل محتفظاً بقدر من الغموض الذي لا يسمح برؤيته والكشف عنه كشفاً نهائياً؛ لأنه آخر الأمر جزء من لغز الوجود نفسه، أو من شفرته، التي يحاول الوعي الفلسفي أن يضيئها ويحل رموزها.

ومع كل الجهود العلمية والموضوعية التي تبذل للبحث في أمراض النفس والعقل وعلاجها، فلا بد أن تنبع من الوجود الحميم أو الأصيل ونصب فيه، ولابد أن تنبع من وراء الوقائع والتحليلات إلى إثارة هذا الوجود والاستبصار بالغاز، وإمكاناته وحرية الأصلية (المرجع السابق من سترنبرج وفلان جيرج، ص ٥ - ٩).

ج - يؤكد ياسبرز بصفة مستمرة أن الفكر الفلسفي بالمعنى الصحيح لا يمكن أن يتصل عن شخص صاحبه، وإذا عزاه بوصفه تعبيراً موضوعياً وحسب، لم يبق فكراً حقيقياً بالمعنى ذاته. وقد عرفنا من الصفحات السابقة أن الفلسفة الحقيقية تتركز حول شخصيات عظيمة وتنبثق وتتدفق منها، وأن اللغة التي كتبوا بها نصوصهم يمكن أن تفهم من حيث تعبيرها عن موجودات بشرية:

ومع ذلك فإن كثرة الفلاسفة وتروع الفروق الفردية بينهم تمثل الفيلسوف الحقيقي الواحد، أو تعبر عن وحدة الحق التي تمثل كذلك في تواصلهم جميعاً مع الحقيقة السرمدية الواحدة. إن المفكرين العظام يظهرون حقاً في التاريخ. ولكن جوهرهم - وهو أشبه بلغة الحقيقة - يفوق وجودهم الطبيعي والنفس، وإنتباههم التاريخي، وأخص ما يتخصصهم هو معانهم فوق - التاريخي. وهذا القهوم لا يملأنا نفى التاريخ ولا علم النفس، وإنما يملأنا تركد أن الشخصية العظيمة تملو عليها؛ فمضمون الحقيقة الجوهرية يكمن في وحدة الزمان والسرمدي التي تتشمل في شخصية العظماء وإبداعه.

د - وأخيراً فقد يعانى الفيلسوف أو الفنان أو الأديب أمراضاً نفسية، وقد يكشف نسقه الفكري أو عمله الفني عن

خصائص أو علامات وأحوال مرضية ، غير أن هذه الخصائص والأحوال المرضية لا تفسر فكره أو عمله كما يزعم النقاد المتأثرون بالتحليل النفسي (وإن كان بعض النقاد قد استغل فكرة يونغ عن النموذج الأولي وعن « النفس » *anima* والالتجاهات والوظائف والأغراض النفسية بطريقة ناجحة في تحليل شعر إليوت وقصيدة كيتس الشهيرة « أشودة للعنكب ») ويحتمل — في تقدير المتواضع — أن يكون ياسبرز قد تأثر بصورة مباشرة أو غير مباشرة « بيونغ » في محاولته إيجاد ما يمكن أن يسمى بظواهريات النفس التي تتخطى الفردية الواقعية وتغوص في أعماق الوعي اللاوعي الجمعي المتأصل فيه (على نحو مشابه لما فعله بالشار في تفسيره للخيال الخلاق والصورة الشعرية) . وليس من المستبعد أن يكون قد تأثر كذلك بصورة مباشرة أو غير مباشرة بكتابات « دلتاي » و « هُسرل » وتلاميذها ، وأن يكون قد أخذ عن الأول ما وصفه « بعلم نفس الفهم » أو التفهم للحياة الشعورية ، وتجربتها ، والاندماج المتعاطف فيها ، ومحاولة تفسيرها ، وتأويل حوافرها ، وإمكاناتها من الباطن ، وأن يكون قد تابع الثاني في هجومه الساحق على النزعة النفسية والبشرية في المنطق والمعرفة ، وفي محاولته جعل فلسفته في الظواهريات (أو الفينومينولوجيا) نوعاً من علم النفس الخالص للوعي المحض الذي ترى الماهيات أو تمايز في مجاله الحي ، ويبدأ منه وحده تأسيس كل مناطق الوجود والمعرفة والتكوين .

٣ - هل يعني كل ما ذكرناه الآن أن ياسبرز قد تأثر بالمنهج الظاهري وولده الأحداث عهداً ، وهو منهج التفسير (أو التأويل - الهرمينوطيقا) الذي تطور إلى فلسفة شاملة عند بعض أقطابه ، مثل حادامر وريكور ويوتنو وبيق . . إلخ ؟ وهل نجد لها مكاناً لديه على الرغم من غفلة إزاء المناهج بعامة ، وخلو كتاباته من الإشارة الصريحة إليها ؟

يعلم القارئ أن « الظاهرية » تعد نفسها منهجاً معرفياً عابداً لوصف معطيات الوعي أو الشعور وتحصيلها بنية « الحُسن » بماهيات الظواهر التي تتجلى فيه ، أو رؤيتها وعيان حقائقها ومعانيها عياناً حياً . وقد عرفها مؤسسها إدومند هُسرل (١٨٥٩ - ١٩٣٨) بأنها « هودة إلى التجربة » ، وراح في بداية عهدها يردد نداه الشهير : « نترجع إلى الأشياء نفسها » ! ولم يقتصر الأمر بعد ذلك على الوصف المباشر لظواهرات الشعور دون أي استحكام أو فروض مسبقة ، إلى حدّ وضع العلم الطبيعي والعلم الوضعي « بين قوسين » أو تعليقها (وهو ما يعرف عنده بمصطلح الإيبريخ الذي استخدمه قدامه الشكك الإغريق) بل تعداه إلى تحديد نسج هذا العالم الحي الذي سميناها الشعور ، بوصفه قطب الوعي الحقي المباشر ، الذي يتميز بأنه يتوجه إلى كل ما يحيط به أو يقصد « إليه (ومن ثم كانت الفصلية التي ينتهها الأساسية) . ثم تطورت الظاهرية وتنوعت تطبيقاتها ومناهج الرُؤ فيها ، وبلت مرحلة مثالية متعالية ، عجز كثير من تلاميذ هسرل عن ملاحقتها فيها أو إقرارها عليها . بيد أن هدفها المزيج قد بقى على كل حال كما حدّده مؤسسها على الصورة التالية :

أ - أن تكون الظاهرية علم نفس حقيقي ، موازياً للعلم الطبيعي ، بحيث يميز النفس عن الطبيعي تمييزاً حاسماً (ولا تنسى أنه شئ حلة ساحقة على النزعة النفسية في المعرفة والمنطق فلم لها قائمة بعده)

ب - وأن تكون منهجية كلية شاملة لإعادة بناء العلوم والمعارف بأسرها ؛ أي فلسفة متعالية وعلم وجود عام (أنطولوجيا) مهمتها الكشف عن البنى الأساسية للشعور ذاته ومقولاته الدائمة التي تؤسس أو تكون مناطق الوجود وبجالات المعرفة ووحدات المعنى وماهيات الحقائق والقيم . . الخ ، التي تظهر نفسها في عالمه الحي . . .

والحق أن أهداف « الظاهرية » ومناهجها تشترك في أمور كثيرة مع أهداف الفن والأدب والشعر بوجه خاص ، ومناهج فهمها وتفسيرها . فيقدر ما تكشف الظاهرية من خلال اللغة عن « كينونة » التجربة ونسج العالم الحيش ، يمكن - بغیر تجاوز كبير ! - أن نصف مبحثها بأنه في صميمه وفي روحه المتغلغلة في الوجدان الباطن مبحث أدبي بوجه عام . بهذا توافق بين النزعة الوجودية الحميمية ووحدة التجربة وعلم قابليتها لأن تُرَدُّ إلى شئ عداها ؛ وبذلك أيضاً ترفض التحليل المنطقي الذي يمكن أن يعيد وحدة الشعور وتكمله ، على نحو ما يعبر « موريس ميرلو - بونتي » (١٩٠٨ - ١٩٦١) : « ليس العالم هو ما أفكر فيه ، بل هو ما أعيشه وأحييه » .

ولعل هذا هو الذي حدا ببعض فلاسفة العصر - مثل هيدجر ١٨٨٩ - ١٩٧٦ وسارتر ١٩٠٥ - ١٩٨٠ وميرلو - بونتي نفسه - إلى التعبير عن كثير من حدودهم وأظواهرهم الفلسفية بلغة تقترب أحياناً من لغة الأدب والفن ، وأن يقتربوا في أحيان أخرى على حدود الأدب والشعر (مثل هيدجر في شروحه لشعر هلفردلين وريكور وراكل ، وسارتر في تفسيره لشعر بودلير لأعمال عدد كبير من أدباء العصر ، ومثل غيرهما من النقاد الظاهريين الذين اهتموا بشعراء غنائيين مثل لارامي وريكور واللاس ستيفنز وروني شار وسواهم بمن أبدعوا عوالمهم الخيالية الخاصة) . إنهم يوحون إلينا بأن

الأديب يمكن أن يكون أصديق شكل من أشكال التعبير الفلسفي، كما يمكن أن ينهل الفكر الفلسفي من منابع الشعر والفن، وأن يلجأ إلى الفن وإلى الشعر بوجه أخص، بوصفه مصدراً أساسياً لمعرفة طبيعة الإدراك الحسي وغيره من ظواهر النشاط العقلي، كالتخيل على سبيل المثال^(٩). والواقع أنه لا عجب في هذا كله؛ فالأدب في النهاية وصف وتحليل لمعطيات الرمي، وكما قدم من الشواهد على «اللاوعي» في صور لغوية واعية، وكما «خلق» وجود العالم المكنى - الزماني أو موضوعه بين قوسين (كما يقتضيه منبج الرؤ الذي توسعت فيه الظاهرية) ليحقق امتلاء التجربة وتدقيقها. ولعل الشعراء أنفسهم أن يكونوا أكثر من تعمق هذا المنهج - الذي طبقت الظاهرية - كما سبق القول - بطريقة معرفية وماهية - قصصية لكن يتناولوا الأشياء والمفاهيم في الشعور المحض تأملاً يتسم بالجلبة والأصالة والتضار، ويوظفوا اللغة في سبيل استدعاء عالمهم الشعري وإبداع عالمهم الخيالي الذي لا يتصلق بعالم الواقع بقدر ما يتصلق مباشرة بالشعور الخالص. ذلك لأن الشاعر - شأنه في هذا شأن الفيلسوف الظاهري - يتطلع من التسليم بأولوية الشعور، وبأن الأشياء لا تفهم، وروحياً لا توجد أصلاً، إلا في علاقتها بالشعور الذي يتوجه إليها بطبيعته، أو يقصدها - كما سبق القول. ويكفي في هذا المجال المخلود أن نورد عبارة ما لارميه (١٨٤٨ - ١٨٩٢) التي توضح فكرة الشعور المخلوق على تكوين علة الشعري من خلال اللغة الرمزية المصنعة من كل أثر للشيء إلى حدّ التماس مع العلم... أقول زهرة! ومن داخل ذلك النسيان لأي مُعلم من الممالك التي يمكن أن يرتبط بها الصوت الذي تطفب به، تتصاعد بشكل موسيقي، ويضربها أو مثاقها النقي الرقيق تلك الزهرة المقتطفة في كل يافلات الزهور...».

وحسبنا هذا المثل الواحد دليلاً على استفادة نقاد الأدب والشعر من خصوصية عالم التجربة الشعورية الحي، ومن غناه وامتلاك وسعيه الدائب لكي يرُدّ إلينا «جسد العالم» كما يعبر عنه الشعر الذي لا يستمد وجوده - في نظره - إلا من الشعور في الشعور، لأنه ببساطة جزء منه ولا استقلال له عنه.

ولقد نبهنا النقد الظاهري إلى عدد من الحقائق التي يمكن إجمالها على النحو التالي:

أ - حساب الخيال أو التخيل مصدراً للتحرر؛ فيقدر ما تلبينا العالم الفني الخيالي للاستغراق فيه، نجده ساعداً كذلك على التحرر منه والشعور بنوع من الصفاء والسكينة الجمالية الخالصة. وهو بقدر ما يجعلنا نفوس في خصوصيته، يتيح لنا أن نجرب خصوصية شعورنا ووجودنا الباطني الحميم.

ب - حساب العمل الفني والأدبي موضوعاً قصدياً مستقلاً، مع تأكيد أن تجربة هذا العمل نوع من التذوق أو التأمل الذي يحقق إنسانيتنا بزيدها عمقاً وغنى وامتلاء. ومن ثم لا يكون النقد الظاهري تقريباً، بقدر ما يكون تجلية للتجربة الجمالية، وإشادة بترقيتها.

ج - حساب الاستجابة الجمالية والأدبية استجابة فعالة، أي عملية «وضع بين قوسين» وبخلاف فيها الناقد والمتلقي عن كل افتراضاته وأحكامه المسبقة، بحيث يقصد إلى الموضوع الجمالي ذاته على نحو ما هو معطى له «بلحمه ودمه!» وبحيث يستغرق فيه، كما تقدم القول، وينفتح عليه، ويسلم نفسه له كما يقضى بذلك مبدأ التفاعل بين الأفاق، أو المشاركة بين الدوافع، الذي طالما أكدته الفلسفة الظاهرية. وكأننا نتعلم منها كيف نرى وكيف نقرا كما ينبغي أن تكون الرؤية والفراة، دون أي تحفظ عقلي، أو رغبة في الاحتفاظ بحكم عقلي مستقل (وهو درس في التواضع للمفكرين والمعلمين في أرض الأدب والفكر والفن!) وعند ذلك نلتزم الالتزام المنشود من القاري بما يقرا، ونشعر شعوراً حدسياً مباشراً بشعورنا نحن بالموضوع الجمالي الذي استغرقنا حتى جعلنا نتخل عن التعارض أو التضاد المعتاد في المواقف الإدراكية بين شعوري أو وعي من جهة والموضوعات أو الأشياء الطبيعية المطروحة أمامه من جهة أخرى. وفي ذلك تكمن المغارقة التي نبه إليها «دوفرين» إزاء التجربة الجمالية: فهي استغراق عميق مصحوب بتحرر وجداني، كما أنها تعبير عن وصف وباشلار «للخيال بأنه ضرب من التحويل الذي يجرنا من إحساسنا العادي بالواقع؛ لأن التجربة الجمالية هي نوع من «الحلم» الذي تتم فيه حالة استجابة يكون فيها الشعور شديد الاستغراق لشديد الانتباه في وقت واحد - بل إن هذه التجربة - في رأي باشلار - تجربة غموضية أولية (على حد تعبير يونج المشهور)، أي عودة إلى الصور والبنى الأصلية للشعور؛ وهي بهذه الثابتة نوع من تحقيق إنسانيتنا وتمييزها وإثرائها.

لننظر الآن في نص سيمز لثري مدى تطبيقه للمنهج الظاهري في قراءته لنصوص الفلاسفة، وفي تأريخه للفلسفة من وجهة نظر علمية. وأول سؤال يخطر على البال، هو هذا السؤال:

كيف يمكن حوار مع الأموات أن يجعلهم أحياء؟ وكيف يستطيع الاتصال بنصوصهم أن يلبسها ثوب الحياة؟

والجواب في السؤال نفسه : وهو جواب يمتزج فيه عناصر طاهرية وتفسيرية وفي وقت واحد : لأنه كامن في الحوار معهم ومع تصوصهم . فقمنا أسأل يميني النص الذي لا يرد على من يمر عليه مرور الكرام . غير أن إجابة النص - أو أحوبته الممكنة ! - لن تصل إلى معنى إلا إذا استطعت أن أسوِّعها بحسب المعنى القصدي الذي يضمره النص . وإذا لم يستجب هذا المعنى ظل الأموات صامتين . وعندما استوعب الضمون الحقيقي وأقله بحق ، يمكنني كذلك أن أفهم المعنى المحتوي بين السطور أو تحتها ووراءها . ولن يتيسر هذا حتى تتماثل أفكار المفكر « الميت » مع أفكارى ، ويتداخل أفقه مع أفقى - كما يقول اليوم فيلسوف التأويل هانز جورج جادامر .

ومما يرجع هذا المعنى الظاهري أن ياسبرز يؤكد على الدوام الأسس التي يقوم عليها : إذ يفترض استبعاد أي أحكام مسبقة ، بل يفترض وضع العالم الطبيعي والوطني ، لا معارف وأحكام السابقة وحدها ، بين قوسين ، قبل أن أحاول القرب من النص واستكناه قصده ودلالته في حيدة تامة . ومعنى هذا أن من التبعج على الفيلسوف ونصوصه أن يعدّ كلامه مجرد سلم تصرف به وأقصى في اتباع درب لا يقودني إليه « عظمة الفلسفة » ص ١١٤ ، أو أن أقحم عليه معنى لا ينطوي عليه . أو أقصره على الدخول في وجهة نظر مسبقة للعالم ، شاء ذلك أم أبى : فمثل هذا السلوك لا يمكن أن يوصف من الناحية الأخلاقية إلا بالعدم الحياء .

الفلسفة إذن تجربة معيشة قبل كل شيء . هي تجربة الحقيقة التي يحياها الذات في تواصلها مع ذات أخرى - هير رموز لفناتها وعلاماتها ودلالاتها الممكنة - وفق إمكاناتها الوجودية الصميمة . ومما دامت تجربة وجودية وذاتية تتم في التاريخ ، فلن يتم تفسيرها على الوجه الملائم إلا بمنهج ذاتي وتاريخي أيضاً . وغنى عن الذكر أن هذا المنهج يقترن بالأن أشد الاقتراب من صيغ التأويل (الهرمبوليتيكا) ، ويشهد تدريجاً من المنهج الظاهري بمعناه الدقيق عند مؤسسه الأول الذي استمر أن تدخل فيه عناصر الذاتية البشرية من أي سبيل ، أو قل إنه يقترن من منهج تفسيري انطلق من أساس ظاهري ، كما حدث مع كل أصحابه الذين نبؤوه بصور وأشكال مختلفة (خصوصاً من هيدجر إلى جادامر وناعمها . . .)

والحق أن التاريخ لم يغب أبداً عن عيني ياسبرز : فهو لم يتوقف عن التفكير في أصله وهدفه (كما ينطق بهذا كتابه المشهور بالمعنوان نفسه ١٩٤٩ ، ١٩٦٣ ، وكتابات المتأخرة عن مستقبل الإنسانية ومسيرها في مواجهة الخطر النووي المنذر بالإبادة والكارثة الجماعية) وإذا كان التاريخ عنده هو قبل كل شيء « تاريخ الأفراد العظام ، فإننا لا نتصل بتراته الماسي والحاضر لإشباع فضولنا للمعرفة ، ولا لإثبات تميزنا بالعلم أو تفوقنا على الآخرين - كما يصور بعض الصغار في بلدنا ، من الأدعية الاستعراضيين والمتضخمين الجوف ، الذين أرفع صميج طيولهم ، واشتد معارهم إلى الشهرة الرخيصة والأضواء الكلاية - بل لكي نوجد بمعنى وصدق حين نتواصل مع وجود العظماء ومع عظمة الذين وجدوا أنفسهم في الحقيقة ، ولكي نوقف في أنفسنا ينباع المسؤولية والجدد والإنسانية ، ونؤكد حريتنا في أن نكون ونأمل ونعمل في سبيل مستقبل مشترك في صنعه مع بقية « الأحياء » الذين ضمهم حصص الأرض منذ مئات السنين أو ألهاها ، أو من الذين ماتوا مضطربون على ظهرها . ومن لا يتدبر وجوده على « خلفية » من آلاف السنين في عصر البشرية فلن يعرف ذاته ، ولن يدرك الهدف من الماضي والحاضر والمستقبل . ومن ثم يصبح التاريخ والتراث وجوداً حياً يصل الأسس بالعدد في لحظة سرمدية هي لحظة الفعل الحاضر في الحقيقة الشاملة العالية : لحظة الوعي الحر للشئ بوجوده وعملها الدائب فيما في كل شيء . وكل إنسان في التاريخ في النهاية هو جبل هذه الحقيقة وسجل حضورها الحي : وما لم يتواصل وجدونا مع وجود أولئك الذين جسدوها فيه فلن نفهم شيئاً من معنى الفلسفة ولا غير الفلسفة .

٤ - لعلنا أن نكون قد رأينا من العرض السابق أن « ياسبرز » قد اقترن أشد القرب من منهج الفهم والتأويل « الهرمبوليتيكي » ، وإن لم يحرص هو نفسه على التصريح بذلك ، ولا حرص أصحابه الذين تبلور على أيديهم في السنوات الأخيرة على ضمه إلى صفوفهم أو الإشادة بدوره في صياغته وتطبيقه . إن قراءته لتصوص الفلاسفة وبعض الفنانين والأدباء تشهد على أنه ينظر فيها من الداخل ويحاول أن يتملك مضامينها الباقية بالتعاطف والحوار التقدي الحر معها ، لا من وجهة نظر يفرضها عليها ، ولا بمقياس مذهبي أو « شعاري » خارجي يدعي الصحة أو « الموضوعية » المطلقة^(١٠) ، ولا انتقادها ومناظرتها وهدمها - فالنقد الحقيقي يفترض الحب ، ويقوم على التفهم والكشف ، وهو يعتمد على كل شهوة رخيصة لاثبات التفوق والتحلل . هذا التعاطف لا يمنع طبيعة الحال من التعارض مع النصوص وإدراك حدودها وتناقضاتها وجواب ضعفها وقصورها ، ولا يتعارض مع تطبيق المنهج والأدوات العلمية الدقيقة لتحقيقها وتمحيص لفناتها وبنائها ومستوياتها المختلفة ، ووضعها في سياقاتها التاريخية والاجتماعية والسياسية

البحر، فكل ذلك يقوى من أواصر اتصالنا بها، ويوقظ معرفتنا بحدود وجودنا وإمكاناتنا. وسواء استوعبتنا مضامينها وتمكنناها بحيث صارت شيئاً خاصاً بنا، أو رددناها وفقدناها بوصفها «الآخر» المايين لمحيثنا وغايتنا، فإن ذلك لن يقلل في شيء من موقفنا المبني القائم على «تجربة» النص، وإعادة استحضاره وإنتاجه، وضرورته بذل كل الجهد الذاتية والموضوعية الممكنة للاندماج فيه والاتصال بحقيقته المحدودة بحدود النص والتناهي والقصور البشري.

وليست هنالك طريقة (أو وصفة!) مينة يمكن التوصية بها لتفسير نص معين أو تأويله. فلا مفر من اختلاف التفسير باختلاف النصوص والمفسرين. صحيح أنه ينبغي علينا أن نلجأ إلى المقولات العامة، وأساليب البحث وقواعده «العلمية» والتحقيق عليها، ولكن المهمة الملحة هي تحقيق المشاركة فيها، والتواصل معها، وبغيرها يستحيل النقد الحقيقي كما يستحيل «التفلسف» الحقيقي (الذي أوصانا به كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) عندما كان يكرر قوله لتلاميذه: أنا لا أعلمكم الفلسفة - بمعنى تاريخ الأراء والأفكار والمذاهب - وإنما أعلمكم التفلسف: فقوا على أقدامكم! فكروا بأنفسكم!...). ولا ننسى في هذا السياق أن نقاد فلسفة التأويل يأخذون عليها أنها لم تتوصل إلى مبادئ أو قواعد يمكن الإجماع عليها، ناسين هم أيضاً أنه لم يتوصل أحد حتى اليوم إلى مبادئ ثابتة أو قواعد مطلقة، لا في الفلسفة ولا في النقد، وأن من الطبيعي أن تختلف المبادئ والقواعد - إذا صبح استخدام هاتين الكلمتين - باختلاف المفسرين الذين يختلف قراءاتهم وتفسيراتهم للنص الواحد، دون أن يلزم عن ذلك بالضرورة أن تنهمم بالذاتية والنسبية، وتتجنب الموضوعية؛ لأن هذه المفاهيم نفسها بحاجة دائمة إلى التحديد والتوضيح، كما أن أصحاب فلسفة التأويل يكدون أن منهجهم ذاتي وتاريخي ونسبي، وأن الموضوعية «المطلقة» هنا شيء مستحيل؛ ذلك بأن الفهم أو التأويل عملية دائرية تنصهر فيها الآفاق وتتداخل، أو تتناثر وتتباع، فتحاول «ترجمة» الغريب والآخر الأجيبى عنها من موقفها الخاص ليزداد معرفة به. وهو على كل حال ليس عملية أفقية أحادية الاتجاه؛ وقد ألحَّ على هذا فلاسفة التأويل، من هيدجر إلى جادامر ويولتر... والمهم هو فتح أبواب الإمكانيات المختلفة للقراءات المتعددة والممكنة للعمل الفكري أو الفني وللوجود الإنساني.

ربما جاز لنا في النهاية أن نعرض على النظر إلى الأعمال والتجارب الفلسفية والفنية بوصفها مجرد رموز أو بالأحرى شفرات تحتاج إلى الحل، ليان دلالتها على العلو أو الحقيقة الشاملة كما يفهمها ياسيرز نفسه، أو كما يوحى إلينا بأنها مستعصية على الفهم. وسيكون من حقنا في هذه الحالة أن نأخذ عليه تقييده للمعاني الممكنة للرمز في معنى واحد، بالرغم من أن الرمز يختلف على يد كل عليه ويزيد عنه، ولا يمكن أن يقتصر على المعنى أو الشامل وحده. وربما جاز لنا كذلك أن نقول إن هذا في نهاية المطاف تفسير أحادي لا يستقيم مع استقلال العمل أو النص وخصوصية تركيبه وسياقه، ولا مع قابليته لتفسيرات وتأويلات متعددة، يمكن أن يفتح عليها وأن تنفتح عليه، كما أن تختلف النصوص والأعمال سيصبح في هذه الحالة مجرد أمثلة أو نماذج لا تكتسب معناها وحقيقتها الخاصة إلا من حيث دلالتها على تلك الحقيقة الشاملة، أو بالأحرى من حيث تعبيرها عن فلسفة ياسيرز نفسه، التي تدور حولها دوران السواقي والأراجيح حول محور واحد، أو الأغان والتونييمات على لحن لا يتغير (وهذا ما يمكن أن يقال أيضاً بمعان مختلفة عن تفسيرات فلاسفة كبار آخرين لنصوص غيرهم، مثل تفسيرات أرسطو قديماً، وهيجل حديثاً، وهيدجر في عصرنا الحاضر، إذ يبرزون من تلك النصوص ما يؤكد فلسفاتهم هم...). كل هذا جائز ومشروع. ولا يمكن أحد أن يجرمنا حقناً في تفسير «تفسير» ياسيرز أو غيره، ولا في تقديم تفسير مختلف تحكمه عوامل تكوين ذاتيتها ووجودنا التاريخي، وتأثير تجاربنا اللغوية والثقافية والتراثية التي تضافرت على تشكيلها؛ وانعكاس المقولات والأحكام والتصورات السائدة على معرفتنا لفهمنا وفقدنا، بل جبايتها في كثير من الأحيان على محاولاتنا في تفسير الأعمال والنصوص، وبخاصة ما يتنى منها إلى عصر غير عصرنا، وإلى ثقافة وتاريخ وتقاليد مختلفة عن تلك التي كنا. صحيح أن التفسير الجوهري - إذا صبح هذا التعبير - ينطوي دائماً على محاولة لجأوزة النص نفسه إلى السؤال أو الإشكال الأساسي الذي بعث ذلك النص إلى الوجود. ومهما حاولنا أن نفتح أفقنا على أفق النص والذات التي أبدعته، فلا بد أن يبقى تفسيرنا محدوداً بالحدود والعوامل التي سبق ذكرها، ولا مفر من أن يكون مختلفاً عن أي تفسير آخر لذات أخرى غير ذاتنا، فلا مجال هنا للحديث عن «موضوعية» مطلقة، نعم اليوم أكثر من أي يوم مضى أنها مستعصية. ولا مناص من الاعتراف بأننا نفهم دائماً من خلال أساليبنا في الرؤى والوجود؛ وهو أسلوب قد لا نعيه إلى حد كبير، ولا نستطيع في الوقت نفسه أن نعيش بدونوه.

مهما يكن الأمر فإن تدخل التأمل الفلسفي (أو التأمل النقدي القائم بالضرورة على أسس فلسفية) ما يزال بنظرياته وإمكانياته الكثيرة التي تشغلنا اليوم - ولا حاجة لي لذكر أسمائها أو الحدل حولها - أقول إنه ما يزال موضع السؤال

والإنشكال ، ولم يبلع معظمها . كما أسلفت . في تقديم معايير مضمونه أو قواعد متفق عليها من الجميع (ربما لأننا نسي أحياناً أن التفسير يقوم على الفهم والتفوق ، ولا بد أن يختلف كلاهما باختلاف النصوص والمتدربين ...) . ولو نجحت الفلسفة في تقديم أسس نظرية متينة للتمييز بين التفسير « العلمي » والفهم « الإنساني » - أو الدان التاريخي - (كما حاول فلاسفة الهرمينوطيقا ومازالوا يحاولون دون أن يصلوا إلى مبادئ أو نتائج عامة الصديق ، ربما لأسباب كانت في فلسفتهم نفسها ...) - أقول لو أمكن هذا ذات يوم في حدود معينة ، لكان للفلسفة تأثير أكبر وأكثر فعالية على النقد الأدبي والفني . ولناشك عندى في أنها تسعى دائمة على الطريق إلى هذا التأسيس ، كما يتبين من بحوث بعض المعاصرين (مثل رومان إنجاردين وج . هـ . فون رايت وك . و . آثيل وت . م . زيوم وغيرهم) . وسيفي تفسير التفسيرات نفسها ومراجعتها أمراً يجتهد مبدأ تعدد التفسيرات وثرأه النصوص العظيمة - في الفلسفة والأدب والفن - بالمكانات التي لا حد لها . ويكفي النص الذي تقدمه أن يكون قد سمع لنا بفسيره ، بعد أن سمع بالافتتاح على مختلف التفسيرات .



المواش

- (١) كارل ياسبرز ؛ مدخل إلى الفلسفة ؛ زيورخ ١٩٥٠ وزيورخ ١٩٥٣ - الطبعة الرابعة عشرة ، ميونخ ١٩٧٢ ، ص ٦٢ .
Jaspers, Karl; Einführung in die Philosophie. Zürich 1950-München 1953-14. Aufl. ebd. 1972, S. 62.
- (٢) كورت سالامون (محرر) ؛ ما الفلسفة ؟ نصوص جديدة لفهمها - توينين ، سلسلة الكتب الجامعية ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٩ - ص ٣٩ - ٥٠ .
Salamun, Kurt; Was ist Philosophie? Neuere Texte zu ihrem Selbstverständnis-2., erweiterte Auflage-Tübingen, UTB. S. 50 f.
- (٣) انظر حول مشكلة الماريوج عام كتاب الأستاذ فورتجايغ شتروك : فلسفة العلو (الرائسلفس) - القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٥ ، ترجمة كاتب هذه السطور .
- (٤) وهو الأستاذ هانز ساتر ، الذي سرد اسمه في هامش لاحق . وقد عرفت بعد كتابة هذا التصهد أنه قد نشر هذا النص الأخير مع غيره من شذرات تراث الفيلسوف عن التاريخ للفلسفة والفلسفة العظام .
- (٥) هانز ساتر ، كارل ياسبرز في شواهد ذاتية ووثائق مصورة - هامبورج ، سلسلة رولفوت ، ١٩٧٣ ، ص ٧٧ - ٨٧ .
Sater, Hans, Karl Jaspers in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten-Hamburg Rowohlt-Monographien, 197, S. 77-82.
- (٦) انظر : نصوص مختارة من التراث الوجودي ، ترجمة فؤاد كامل . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة النصوص الفلسفية ، ١٩٨٧ ، ص ٩٣ (وهو يتضمن أربعة أساطير من المدخل إلى الفلسفة الذي ترجم إلى الإنجليزية تحت عنوان سيبل إلى الحكمة) .
- (٧) كارل ياسبرز ، مترنبرج وفان جوج ، محاولة تحليل مرضى مع إضافة مقارنة لكل من سوبنيرج وهلمرلين . ميونخ ، بير ، ١٩٤٩ . ص ٨٠ - ٨٠ .
- (٨) ياسبرز ، كارل ؛ عظيمة الفلسفة - ترجمة الدكتور عادل المرأ - بيروت ، منشورات هيذات ، د . ت ، ص ١١٧ ، ١٢٣ (وهي ترجمة لخدمة كتاب الفلاسفة العظام الذي لم يكن تحت إثناء كتابة هذه الصفحات) .
- (٩) موسوعة برينستون للشعر وفن الشعر ، الملحق ، ٩٦١ - ٩٦٤ .
Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Supp., p. 961-964.
- (١٠) سحر محب مشهور ؛ تحوهم العملية الإبداعية : نظرة تأريكية - في نصوص ، العجلد السابع ، أبريل - سبتمبر ١٩٨٧ ، ص ١٢٧ .

مهمة كتابة تاريخ الفلسفة

١ - التصور التاريخي للفلسفة :

تتاركم أمانتنا النصوص الوفيرة والمعارف المتواترة من التراث ؛ فما معناها بالنسبة إلينا ؟ وكيف تتسق فيما بينها ؟ وعلى أي نحو تمثل كلا متكاملًا ؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة لتتبع من طريقة فهمنا لهذه النصوص والمعارف . فتصورنا للتراث المأثور وتفسيرنا له هو وحده الذي يجعله حاضرا أمام عقولنا .

والصعوبة التي تواجه أي محاولة لإعادة كتابة تاريخ الفلسفة تكمن في ضرورة الانفتاح على هذا التاريخ في مجموعه وتصوره تصوراً كلياً حتى يمكن أن يصبح موضوعاً للتأمل . فليس هناك عرض نهائي وموضوعي ، ولا توجد موسوعة معتمدة لتاريخ الفلسفة يكتبها أن نفى طبيعة التجربة الفلسفية أو توضح ماهية التفكير الفلسفي . إن النصوص وحدها هي التي يمكن أن توصف بأكثروعية ، وذلك بقدر ما تكون قد نقلت إلينا أو أعيد بناؤها بأمانة . وتتمتع النصوص بين لنا أن حجمها - في نطاق التاريخ المعالي للفلسفة - من الضخامة بحيث يصبح من المحال على إنسان واحد أن يعرفها جميعاً معرفة دقيقة ، كما يبين من ناحية أخرى أن النصوص الأصلية محتمل تفسيرات لا نهاية لها .

إن كل العروض التي تزعم أنها تصنف المادة التاريخية وترتبها وتعممها وتؤلف بينها في إطار الموضوعية الخالصة إنما تنطبع في الواقع بأسلوب التفكير الفلسفي الخاص بأصحابها . وهي تختلط - دون أن يقصدوا إلى ذلك في معظم الأحوال - بالترغبات المدرسية المترتبة ، التي تغفل عما تطوى عليه من تبريرات عقلية وتركيبات مصنعة تسم بالتوفيق والتلفيق . ويظل تصور هؤلاء المؤلفين مقيداً باستخلاص الدروس التعليمية ، وتحليل ما بينها من علاقات عقلية ، وما يترتب عليها من نتائج وتناقضات . كذلك يظل مضمون هذا التصور في نهاية المطاف أمراً غامضاً من الناحية الوجودية .

ينبغي علينا إذا أن نسأل عن موقف مؤرخ الفلسفة ووجهة نظره لكي نتسكن من تقدير أهمية تصوره وحلوده ، والكشف عن العوامل الذاتية التي تدخلت فيه . الواقع أن المؤرخ الجدير بهذا الاسم يتبين عليه أن يعرف نفسه معرفة واضحة . فكل وجهة نظر يتبناها عن وعى لا تحدد أن تكون زاوية واحدة من زوايا الرؤى التي تكون في مجموعها صورة شاملة لتاريخ الفلسفة . وهو في الحقيقة لا يريد أن يكون له وجهة نظر ؛ لأنه يسعى إلى أن يفهم ابتداء من الكل ، وأن يرجع

بتفلسفه إلى الأصل في هذا الكل ، مدفوعاً بتاريخ الفلسفة بأسره ؛ بل إنه ليتمنى - مهما تكن أمنيته بعيدة المثال - أن يتبدى جهوده في هذا السبيل بفكرة معرفة عامة بحصيلة الموروث الفلسفي الذي لا نهاية له . وطبعي ألا يكون تصوره تصوراً جامداً أو محدوداً بوجهة نظر ثابتة ؛ لأنه يصعب في نهر التسلف العام ، ويشارك في مجراه الواحد ، لكي يستطيع في هذه اللحظة أن يجربه في نفسه ، انطلاقاً من موقفه ، واعتماداً على وسائله وإمكاناته ، حتى تنتبج عنه في النهاية صورة خاصة به ، أو بالأحرى صور كثيرة يلقي بعضها الضوء على بعضها ، ويتفاعل بعضها مع بعضها في حركة مستمرة . وعليها الآن أن نستوعب هذا التصور لتاريخ الفلسفة وننظر إليه عن قرب .

١ - الفلسفة بمعناها الصحيح وتاريخ الفلسفة (فكرة الفلسفة الحالية) .

ترتبط الفلسفة بتاريخها بعلاقات متعددة :

١ - فقد يكون التاريخ سلسلة من الأخطاء التي تم تجاوزها ، أو يكون هو التقدم الذي تحقق بتحصيل المعارف الدقيقة وتجميعها ، بحيث تمثل اللحظة الحاضرة في هذا التقدم أقبسى ذروة بلغها .

هكذا ترسم أمانتنا الصورة التالية لتاريخ الفلسفة : فليس ثمة غير حقيقة واحدة في ذاتها ، صادقة في كل زمان ، وهي ثابتة لا يمكن أن تتغير ، متماثلة مع نفسها إلى أبد الأبدن . غير أن الإنسان يكتشفها على مدار الزمن خطوة فخطوة ، وجزءاً بعد جزء ، بحيث تكون كشوفه حصيلة نهائية لا رجعة فيها . والمعنى الكامن في الحقيقة التي تم الكشف عنها لا يتوقف على العصر ولا على الحضارة ، وهو لا يعتمد على المواقف والظروف التي أمكن العثور عليه في ظلها ؛ فالحقيقة نفسها مستقلة عن الظروف التي خضع لها اكتشافها . كانت نظرية فيثاغورس صادقة قبل الكشف عنها ، وسوف تظل صادقة إلى آخر الزمان . وفهم هذه النظرية يتطلب دراستها هي نفسها ، لا دراسة تاريخ اكتشافها ، إذ كان من الممكن اكتشافها قبل ذلك التاريخ أو بعده . وليس التاريخ إلا للجلال الزماني الذي تم فيه التوصل إلى حقائق دقيقة تحطت كل زمان ؛ حقائق عرفها الإنسان هنا وهناك وظلت تنمو وتطرد عن نحو متصل . والوجود التاريخي هو الشكل

ثم إن هذا العالم يفتر كذلك إلى قيمة مطلقة هم وجودنا الحميم . ذلك لأنه لا يقدم أي إجابة عن الأسئلة المتعلقة بحقيقتنا الذاتية أو كينونتنا الخاصة . ونحن نملك شعورا أصليا بجذبة هذه الأسئلة : حقيقة كوننا موجودين تنطوي في صميمها على سرهم غامض . هذا السريعي الحيلة وزنا لا نهائيا . ففي هذه الحيلة يتقرر شيء ما . ومن المهم أن أعرف كيف أعيش ولأجل أية غاية أعيش . ونحن نملك كذلك شعورا بالطلق ، يمكن أن يقف في مواجهة كل ما هو جزئي . هذا الشعور شامل محيط ، لأنه ليس بحاجة للخضوع لأي موضوع . ونحن نجد كذلك أن ما يمكن إثبات صحته يظل من ناحية المضمون شيئا لا يكثر به وجودنا الذاتي الحميم (صحيح أن الجهد الذي نبذله للتوسع في معارفنا الدقيقة لا يمكن أن يكون شيئا نفق منه موقف عدم الاكتراث ، ولكن مضمون الشيء الدقيق وحسب هو الذي لا يعم وجودنا الشخصي) . إن الحقيقة التي تشد أزرعياتنا وتوجهها لا يمكن أن تحتاج إلى إثبات أو برهان ملمز .

هناك طرق عدة لإيضاح شعورنا بالكل ، وتبينه وعينا بما لا يمكن إثباته بصورة ضرورية ، وعلى أمثال هذه الطرق تسير الفلسفة . إنها تضع ما ليس بموضوعي في قالب المعرفة الموضوعية ، وتظهر ما يعم الوجود في صورة مرئية للعين . ولابد أن يكون لتاريخ هذه الفلسفة طابع مختلف عن تاريخ العلوم .

والواقع أن تاريخ العلوم نفسه لا يخلو من أهمية بالنسبة لموضوع العلم ذاته ، وذلك بقدر ما ينطوي على شيء من تاريخ الفلسفة . فالفلسفة في نهاية الأمر هي المحرك للبحث العلمي ، ولابد أن يكون « الدقيق » أو « الصحيح » من الأهمية بحيث يستحق البحث عنه . وقد تتبع هذه الأهمية من أهداف محددة ، ودوافع تقنية ، وقد تستجيب لحاجات عملية . ولكن هناك وراء ذلك أهمية لا ييسر إثباتها بطريقة ملزمة ومؤكدة ، وإنما تأتي من علاقة بتلك وبالموجود ، وتكون المنصر الفلسفي الذي لا يستغنى عن أي علم حقيقي . ولهذا تظهر أهمية تاريخ العلم أمام الباحث أيما كان مجال بحثه ، لا بوصفه نوعا من تراكم الكشوف ، بل من حيث هو إيراد « للمهم » ، وتوضيح « للمبادئ » الكامنة في صميم الكل . هذا الاهتمام التاريخي الذي نجده في جميع العلوم الجزئية يعبر عن اللحظة الفلسفية الحاضرة في كل معرفة أصيلة .

٢ - ولكن كيف يكون تاريخ الفلسفة على الدوام أمرا جوهريا لا غنى عنه للفلسفة ؟ هذا هو السؤال . فلماذا لا تكن الحقيقة الفلسفية معرفة دقيقة ملزمة للفهم ، بل كانت استيعابا باطنيا للوجود ، فلماذا أن يتغير وجهها ، ويتحول شكلها ، من عمل فلسفي إلى آخر . ومن ثم يمكننا أن نقول : كل شيء حتى على نحو معين ، بالنسبة إلى هذا الإنسان وإلى هذا العصر . وهكذا - على العكس من ذلك - أن نقول : لا شيء حتى ، إذ لا يمكن لشيء ما مضي أن يظل بالطريقة نفسها ، كما إن الحقيقة الفلسفية تتغير مع تطور الإنسان وتبدل مواقفه وأحواله . بهذا أن نجد شيئا نهائيا مؤكدا ، وإن نعتز على الحقيقة في أي مكان ، وستكتشف أن الإنسان لم يحقق لخل الأهل ولم يبلغ المعرفة المطلقة في أي مكان كذلك . أو ربما اكتشفنا أن هذه المعرفة المطلقة

الخارجي الذي نتخذ زوياً الحقيقة وهي في سبيل تحققها . ربما يكون فهم التاريخ أمرا مهما ، ولكن للتاريخ لا أهمية له بالنسبة إلى الحقيقة نفسها ، لأنه لا يغيرنا إلا عن تتبع الاكتشافات بصورة غرضية أو عتملة . ونحن نتعلم من الماضي ما وفره لنا من معارف مكتسبة ، ولكننا نفضل دائما أن يكون ذلك على هيئة عرض منهجي وموضوعي منظم ، لا على هيئة الدراسة التاريخية . ونحن ندرس الكيمياء ، أما تاريخ الكيمياء فلا ندرسه في أحسن الأحوال إلا على سبيل المحاولة أو التلمذة الشخصية . وقياساً على هذا يلزم دراسة الفلسفة من حيث هي مجموع الأنظار الفلسفية الراهنة . صحيح أن تاريخ الفلسفة يبين التطور الذي أدى إليها ، ولكن هذا التطور يقتصر في الواقع على تتبع ظهور هذه الأنظار النهائية التي ثبتت صحتها ، والتي كان من الضروري استخلاصها من سحب الأخطاء التي كانت تغلفها . لقد تقدمت وتخطينا أفلاطون وكاتب . ولشغل هذا الزعم بصورة متواضعة في ظاهرها : لقد كان المذكور السابقون معالفة بحق ، أما أنا ، وإن كنت مجرد عصفور ، فلن أحط على رأس العملاق وأرى أبعد مما رآه .

إن هذا التصور يسقط مهمة تاريخ الفلسفة على البحث عن شيء غريب عن موضوعه الحقيقي ، وتفسير جوانبه المرضية تفسيراً نفسياً أو اجتماعياً ، وتعريف الطبيعة الإنسانية التي أمكنها أن تقع في مثل هذه الأخطاء ، أو تتوصل لخل هذه الآراء في ظل ظروف معينة ، بحيث يسهل تجنب الثمرات في ضوء معرفتها .

يبد أن هذه الصورة التي قدمناها لتاريخ الفلسفة - على الرغم من صحة بعض تفصيلاتها - هي في مجموعها صورة خاطئة خطأ جديراً :

هناك فرق كبير بين تاريخ العلوم المتخصصة وتاريخ الفلسفة ؛ فالواقع أن تاريخ الكيمياء أو تاريخ الرياضيات لا يبدو أنه جزء أساسي من دراسة تلك العلوم ، على حين أن تاريخ الفلسفة يمثل منذ عهد طويل المجال الحقيقي لدراسة الفلسفة - حتى في تلك المصو التي بلغ فيها الإبداع الفلسفي غايته ازدهاره . وما كانت الفلسفة مختلفة عن العلم ، فإن ما يصدر عن تاريخ العلوم - وإن لم يكن هذا بصفة مطلقة - لا يتحتم بالضرورة أن يصدق على تاريخ الفلسفة .

هناك عالم يمثل كل ما هو « دقيق » ، ويمكن أن يتحقق فيه التقدم إلى ما لا نهاية ، وتوسع المعارف بصورة مستمرة ، ويتم توصيلها إلى أفهام الناس جميعاً ونقلها من حضارة إلى أخرى بغير تغيير . ويضم هذا العالم قدراً هائلاً من المعارف المحددة التي يمكن البرهنة على صحة عرضها ، كما يتفق الإجماع العلم على الاعتراف بنتاجها . غير أن هذا العالم ليس هو كل العالم . فعالم المعارف الدقيقة أو الضرورية يفتر قبل كل شيء إلى الكلية . ونحن نستطيع أن نميز فيه جوانب جزئية ، ولكننا لن نميز الكل أبداً ، اللهم إلا إذا كان كلاً نسبياً في علاقته بكل آخر ، لا الكل ذاته بصورة مطلقة . أضف إلى هذا أننا لا ندرك في هذا العالم إلا بعض الوقائع الموضوعية المحددة ، في حين يوجد خارجها شيء آخر مختلف عنها ، وأقصد به الذات التي تعرفها ، بجانب موضوعات أخرى ترتبط في علاقة معها .

ب.. يمكن أن تعبر الفلسفة عن نفسها في صورة نظام خاص مكتمل ، يحمل الطابع الشخصي لصاحبه ، ويبدل على الأسلوب الأصيل للتحقق الفلسفي . وكل نظام من هذه الأنظمة يمثل مجموعاً حياً متماسكاً لا يمكن تحطيمه ؛ إذ يبقى قيمة متفردة هي نسيج وحدها ؛ لأنها تكمن في صميم الكل ، وتعتبر عن الفلسفة الحالية . ويمكننا من الناحية المنهجية أن نقارن بين هذا الجانب من تاريخ الفلسفة - بوصفه صيغة زمنية وشكلاً متغيراً من أشكال الفلسفة الحالية - وتاريخ الفن . فالفلسفة والفن يشتركان في كونها حقائق كلية باقية في كل زمان ، تصدق قيمتها بهذه الصفة الكلية أو لا تصدق على الإطلاق .

إن كل إنسان - إذا كان فيلسوفاً - يطمح إلى الكل ويسعى لتحقيقه في صورة كلية ، مهما تكن هذه الصورة متفاوتة أو جزئية أو غامضة . وكلما تقتض هذا الكل واكتمل وانفتح ، رأينا أمانتنا عملاً من أعمال الفلاسفة الأعلام . ولكن ما من إنسان يمكنه أن يكون فيلسوفاً على نحو ما يمكنه مثلاً أن يكون عالماً في الرياضيات ؛ أي مبدع عمل أو إنجاز خاص يقف تجاهه وينظر إليه من الخارج ، ويتصل عنه انفصالاً جذلياً من حيث هو إنسان . إن الفلسفة هي البذرة الأولى والزهرة الأخيرة للتفكير العقلاني الذي يتحرك في ميدان المعرفة بما هو جزئي ونهايي محدود ؛ وهي تتحقق عندما تخرج عن نفسها بشكل من الأشكال ، وتعتبر عن نفسها في العلوم الخاصة وفي الحياة وكل مجالاتها المعينة واليومية . ولكنها كذلك هي « الشامل » الذي يبتين نفسه بوضوح من خلال تأثيره وفاعليته ، ولا يتم هذا بكل ما فيه من جلال وصدق وعمق إلا في صورة شخصية . ولهذا كان تاريخ الفلسفة قبل كل شيء هو تاريخ الفلاسفة العظام .

جـ - إن الفلاسفة العظام يتحاورون حواراً عقلياً مستمراً عبر آلاف السنين ، ويمحون في مجال مشترك لا يقتصر على كونه مجال التفكير العقلاني الذي يتطور فيه الإنسان ويتقدم ، ولا ينفك عند حد المجال الذي يتجسد فيه نموذج إنسان فريد . إنه مجال الفلسفة الحالية الذي يخلق التعاون المشترك ، ويوجد بين الأطراف المتبادلة ، ويجمع بين الصينيين والغربيين ؛ بين مفكرين مضى عليهم ألفان وخمسة مئة ومفكرين يعيشون في أيامنا الزاهرة . ونور هذه الفلسفة الحالية يجعلنا نشعر في معظم الأحيان بأننا أقرب إلى بدايات الفلسفة الغربية عند المفكرين قبل سقراط منا إلى الألعاب العقلية والدروب الجوانبية المصطنعة التي تتكرر في كل العصور . إنها أنفة أساسية عميقة تربط كل شيء بكل شيء . ولكن كيف ؟ ليس من السهل إدراك السرفي هذا . إن التفكير الفلسفي نفسه يظل تفكيراً واحداً على اختلاف الشخصيات التي يتم التواصل بها . وهو كل شيء الذي لا يمكن أن يتحد بشيء آخر ، وإلّا نعرف من المسيح الذي أثبت عنه كل ما اشتق وما نأفرع عنه ، في حين يبقى هو نفسه مستمعاً على الإحاطة به من أي مكان . إنه يتولد بطقه الخاصة ، ويندفع بلا توقف خلال جميع الشخصيات لكي يصل إلى النبي الذي صدر عنه .

موجودة بمعنى آخر على الدوام ، وأنها حاضرة في الشكل الذي نقرضه عليها لخطتها التاريخية . وستكون مهمة تاريخ الفلسفة في هذه الحالة هي تفهم كل شيء ، وعدم استبعاد شيء ، وتقبل الأعمال على ما هي عليه وتسليط الضوء عليها .

مثل هذا الموقف من التاريخ لا بد أن يصدد إحساناً بمعنى الحقيقة ، ولابد أن نسطح عليه ونقرضه حتى لا يتحول تاريخ الفلسفة في مجموعه إلى خليط مضطرب ، وصور من الصراع اليائس العظيم ، ومبارزة زائفة بغير طلال بين الآراء الذاتية وأشكال الحياة المختلفة . ولن يكون تاريخ الفلسفة في هذه الحالة سوى تاريخ الأروام والأخطاء البشرية ؛ ولن يحظى في النهاية إلا باهتمام نفسي لومرسي .

هذا الموقف نفسه ، أحياناً هذه النزعة التاريخية التي تجعل كل شيء نسبياً ، يستدعى معنى الحياة . ولن يكون في وسعنا أن نقيم علاقة بين الحقيقة الحالية والتاريخ بغير إفساد الحقيقة ، فمادام التاريخ يعلمنا أن نلصق في كل شيء ، وألا تؤمن بشيء . ولهذا يتبين علينا أن نؤكد دائماً بكل وضوح أن ما هو حق لا يقتصر حقيقته على عصر أو زمن معين ، ولا تنحصر قيمته داخل حدود تاريخية معينة ، وما لا يصدق على كل العصور والأزمان بصورة مطلقة شاملة فليس من الحق في شيء .

٣- وتسمى الفلسفة التي وعت طابعها الخاص للوصول إلى تصور من تاريخها جميع أطراف التصورات المضافة والسابقة بصورها في بورتقة . إنها تسعى إلى الفلسفة الحالية التي لا تستحوذ عليها أحد ، ومع ذلك فهي حاضرة على الدوام ، لا تتحد بأي أسلوب فكري ولا تتناقض فيه ، وتظل واحدة مختلفة في أصدق كل شيء . وهي تتجلى في أشكال متعددة كان كل شكل منها بالنسبة إلى صاحبه شيئاً كلياً وحقيقياً ، ولم يزل كذلك بالنسبة إلينا ، دون أن نضطر للانزواء به أو لتفديد وجودنا الخاص به . هذه الفلسفة الحالية تتطلع إلى الشامل الذي يتطلع إليه الجميع ، ويمكن أن نقدم الآن بعض سماتها للميزة :

أ - إن الفلسفة تتضمن عنصراً أو مستوي يتم فيه التوصل إلى الدقة ، وتحصيل المعارف ، وتحقيق التمدد على شرايط العلوم الجزئية . ويشتمل هذا بوجه خاص في مجال المنطق في شمول المقولات ووضوحها ، كما يتمثل في العلوم ، بقدر ما نحدد موقف البحث الفلسفي وشروطه الضرورية . في هذا المستوى الفلسفي نجد أخطاء أسقطت ، وفروضاً تم تجاوزها ، كما نجد فكرة حقيقية صلبة الصديق . بيد أن من الصعب دائماً تحديد معالم هذا المستوى ؛ لأن الخطأ نفسه يمكن أن يتخذ شكل رؤية فلسفية فريدة لا يمكن أن تستبدل بها رؤية أخرى . ولا يمكن إصدار حكم نهائي على قضية سقطت وفسد معناها ولم تزل مع ذلك تحفظ بحوية لغة تاريخية لم تسقط ولم تفسد . صحيح أن البحث الفلسفي يوسع مجاله ، ويتطهر من شوائبه ، ولكن بغير أن يتحول إلى شكل منهجي ينسق للفلسفة الحقبة التي يمكن أن يوافق عليها جميع الناس . وعلمية التوسع والتطهير المذكورة تمتد أحد العوامل الداعمة في تكوين الفلسفة الحالية ، ولكنها ليست نسفاً أو نظاماً يكفل المعرفة الدقيقة .

٢ - إدراك الحقيقة والواقع في تاريخ الفلسفة (اختيار الأساس والجوهري) :

لن يتحقق عندى المعنى من تاريخ الفلسفة إذا اكتفيت بالنظر فى المادة الموضوعية اللامتناهية التى يقدمها إلى التراث ، أو اقتصرت على إخضاعها لمعايير معرفية محددة ، وعلى اختياره وتنظيمه . إن ذلك كله لن يكون إلا عملية ذهنية تتعامل مع موضوعات ميتة ، دون أن أشرك فيها بنفسى مشاركة أساسية . ولن يفتح على تاريخ الفلسفة حتى أنفضح فى الوقت نفسه عليه . ولهذا يتحتم على أى شخص بكل كيان فى هذا العالم ، وأن أرى وأشعر وأجرب ما يتحرك فى نفسى ويتضح ويصبح شيئاً جوهرياً . ولابد أن يسبق فعل المحصور كل عملية منهجية . وسنحاول الآن أن نصف هذا عن قرب :

أ - الإحساس بواقع الشامل :

يمكننا أن نصف التاريخ بأنه تجربة الواقع . ومضى الإنسان عبر الزمان وهو يزاول فعله ونشاطه فى العالم ، ويربك الكائنات والدالات ، ويستعين بالآفكار والمفاهيم - مضى متجها نحو الوجود الذى يتكشف له من خلال الأهداف التى يسعى لتحقيقها ، والشخصيات التى يلتقى بها ، والأفكار التى يستوعبها ، دون أن يتجلى له هذا الوجود أبداً على نحو نهائى فى صورة الواقع الواحد الكلى . وفى أثناء عملية الكشف هذه - التى لا تنتهى أبداً - يصبح الرضى هو الشرط الضرورى لنمو الإنسان وتقدمه وإصراره على تجربة الواقع . وضى عن الذكر أن هذه التجربة نفسها تتحول وتتطور مع تطور المعرفة .

ونفهم طبيعة هذه التجربة التى يفترض أن تظهر - بكل ما يميزها من وضوح وصفاء - فى تاريخ الفلسفة أمر يتوقف على الشخص الذى يقوم بعملية الفهم ، وعلى مدى إحساسه بمعنى الواقع الذى لا يتضح إلا عن طريق هذا الفهم نفسه . وقد يندث فى يسر أن تضيق حدود هذا الإحساس بمعنى الواقع ضيقاً شديداً ، فينحصر فهمه للعالم الوضعى فى الوقائع التجريبية ، ويقف إدراكه لاهوت عند وسى إلى بيته ، وتقتصر حماسة الرومىطيقية على بعض الرؤى الأسطورية ، وتتحدد اهتماماته فى مجال الحياة السياسية بما يتعلق بالدولة والسلطة . وفى كل بعد من هذه الأبعاد ، كما فى غيرها ، يتم إدراك جانب من الواقع ؛ ولكن المهم هو الإحساس بالواقع كله فى أصمق الشامل ، لكى نتعرف المضمون الحقيقى لتاريخ الفلسفة . ولهذا يتعين علينا أن نلاحظ أمرين : أما الأول فهو تجربة المفكر القديم بالواقع الحى وأسلوبه فى التعبير عنها ، وأما الثانى فهو واقع ما حققه وقيمه بالنسبة إلىنا اليوم .

وإذا صبح أن نفهم تجربة الواقع التى انتقلت إلينا عبر تاريخ الفلسفة لا يتفصل عن الشخص الذى يريد فهمها ومدى قدرته على الإحساس بمعنى الواقع ، فإن من واجب هذا الأخير أن يعى الواقع بكل أبعاده واتجاهاته ولا يميل شيئاً منها . فاعلم فى نظره هو مجموع المعارف الدقيقة والناجح للصحيحة . والتصور الواضح للمعرفة التى حصلها

الإنسان وطبقها بنجاح هو الشرط الذى لا غنى عنه لكل فهم لا حق . غير أن من الخطأ أن تصور أن تطور العلم هو المحور الذى يدور عليه تاريخ الفلسفة ، أو أنه هو لب المشكلة . فلقد تبين منذ عهد بعيد أن العلم بما هو كذلك ليس له هدف فى ذاته ، وأنه يوجب الآمال ، ولا يضع قياً ، ولا يقدم أساساً تقوم عليه الحياة ، بل إن الحياة لتفقد معناها إذا تصور صاحبها أن العلم بما هو علم خالص هو الغاية الأخيرة .

ليس هناك واقع مطلق ، فغروب الواقع تنشأ وتنمو . والإنسان لا يقتصر على معرفتها بوصفها وقائع ، بل ينظر إليها بوصفها كائنات . وما يوضحه العالم لكل الناس ويلزمهم به - وإن يكن علامة على الطريق الذى لا غنى عنه - لا يبلغ أصمق الواقع . ولا يتمثل الواقع أيضاً فيما يبقى ويدوم ، فى حين يعدُّ العابر والمتلاشى غير واقعى . لا ، ليس الأمر كذلك ، فكل شيء واقعى ؛ لأن كل شيء يسمح بالتغلغل إلى الأساس ، حيث لا يتحدث الواقع بلغة الواقع الجزئية بل بلغة الأسرار الكبرى . ومن فهم اللغة التى تنطق بالأسان « أئينا » و« كاسترا » و« پرومبل » فقد فهم قدراً أكبر من الواقع ، بل وأما آخر مختلفاً حيا بلغة العلم إليه . وإن كل الواقع الجزئية لتشعب وتتصلح إذا قورنت بملك الواقع الحقيقى .

إن المعرفة بمفهومها الفلسفى (والمعرفة العملية لا تمثل إلا جانباً واحداً منها) ينبغي أن تؤخذ بمعنى أوسع . وما يعدُّ وهماً بالنسبة لمن صبت عيناه عن الواقع ولم يحكم عليه إلا بالمقاييس التجريبية - هو نفسه شكل من أشكال المعرفة بالوجود .

لذا فإن فهم تاريخ الفلسفة يقتضى التجرى من الأحكام المسبقة ، والإدراك الواضح لكل أساليب الرضى بالواقع ، وكل أنساليب تحمل هذا الواقع ذاته . والواقع متضمن فى جميع أحوال الشامل وإبعاده ، التى ينبثق عنها فى أشكال محددة ونسبية . وهو موجود فى وحدة الشامل ؛ فى الكينونة أو الوجود الواحد الذى يمكنه ، بوصفه المتصل ، أن يتكلم خلال كل شيء . إن تاريخ الفلسفة هو التحقيق التاريخى للأبدى على النحو الذى تم به تصوره . وهو يفترض أن الإنسان ، فى علاقته المباشرة بالله ، قادر فى كل لحظة على أن يلمس الأبدية من خلال الوجود الحاضر فى شموله وإحاطته .

ومن افتتاح الفهم على الواقع فى كليته وفى أعماقه ينشأ الحس التقنى الذى يكشف الانحرافات الممكنة فى تفسير الواقع . إن لدينا فى علوم الطبيعة معايير محددة تمكننا من التثبت من الوقائع التجريبية أو الكشف عن المزاعم الباطلة التى تقرير:جودها بغير أساس . ولكن عندما تكون بصلد واقع ثم به ، واقع لا يلقى إيماناً به أنه يتناقص الوقائع ويغيب التوقيعات لتطرح ، فليس التعبير عن هذا الإيمان إلا شكلاً من أشكال الإدراك الواقع يستعصى على الإثبات والتحقق التجريبى .

لكل حالة من حالات الواقع دلالاتها النوعية ، ولكل أسلوب من أساليب علمته معنى مختلف باختلاف خدمة الواقع أو الهدف أو الأسطورة أو الله . ولكن الانحراف يبدأ عندما يزعم عصر معين من

وليس الوجود في الزمان مجرد حلقات متتابعة من التجارب والخبرات ، ولا هو مجرد تذكر لما يُنسَب بعد ؛ فالواقع - على العكس من ذلك - أن السابق يحدد اللاحق ، وأن المستقبل يرتبط ارتباطاً واعياً بما تم إنجازه واستيعابه وتقريره في الماضي . وبالمثل يمكن القول إن اللاحق يحدد السابق ، وذلك بقدر ما كان الماضي مشتملاً بمستقبل لا يسمح لذلك الماضي بأن يحمي حياته كحياتنا الآن . وما من وجود يتخلو من الوعي بماضٍ - كنهنا أنا نفسى - يدفعنا في الحاضر لاتخاذ قرارات قد حددها المستقبل من قبل .

لإتي أتواصل مع نفسى ملعت موجوداً ؛ فلست أحيا ببساطة وكأننى موجود فحسب ، وإنما أنا وجود له علاقة بذاته ومن ثم بالتعالى . غير أننى لا أوجد نفسى في علاقة بالوجود في ذاته ، هذا الذى يعد « آخر » لا سبيل لى التنازع إليه ، والذى يواجهنى وتناشئ عليه حياى ، وإذا أوجدت كذلك في علاقة بوجود الآخرين الذين يمكننى أن أتواصل معهم .

ولما كان التفلسف وجودياً ، فإنه يتحقق عن طريق استيعاب تفكير أولئك الذين وجدوا في الماضي والتحاو مع . وإذا كان الوجود (الدال الحميم) يتسم دائماً بالاصالة ، فإنه لا يبدأ أبداً بداية مطلقة ؛ لأن هناك سياقات متتابعة على الطريق الذى أدى به إلى موقفه الراهن . ويتوقف عمق التفكير الفلسفى على مدى قدرة الإنسان على استيعاب الروح الشارخية الفعالة التى انبثقت منها شخصيات الماضي .

ولكن العلاقة التى يمكن أن تربطنا بشخصية ظهرت في الزمن الماضي على علاقة ذات بعد واحد . فكل ما هو تاريخى يقع الإنسان الحاضر أمام إمكانات مختلفة . وكل ما عرفته من ماضٍ - كان واقعاً ذات يوم - لا يعدو أن يكون مجموعة متنوعة من آثار من سبقوه على الدرب ، وضروباً من التنظيم والتصنيف الموزقة ، وعدداً من الأشكال والاتجاهات والمواقف الأساسية . غير أن الأمر المهم في كل الأحوال هو أن يحرص في أثناء وجوده الزمنى على الدخول في علاقة أصيلة ومباشرة بالتعالى ، وأن يكون هو نفسه . ولا بد له من أن يسمع في الحاضر ما قد سمع ذلك في الماضي . ومع ذلك فإن الماضي لا يقدم ضماناً كافياً لمجرد أنه قد وجد من قبل ، إذ يتحتم علينا أن نجربه تجربة جديدة إذا أردنا أن نبضظ بحقيقته وواقعه في إنساننا .

ولهذا فإن كل محاولة لتكرار الوجود الماضي أو محاكاته لا يمكن أن تخلو من خداع النفس . وهذا يفسر ألوان الانحراف التى تؤدي بالإنسان إلى التثبث بغيره بدلاً من أن يكون هو نفسه وأن يجرب تجربته ، كما تفسر حرصه على التمسك بالمعارف البيئية التى انتقلت إليه بدلاً من حرصه على الارتباط المباشر بوجود المتعاقب . وطبيعى أن تتخذ هذه الانحرافات شكل المعرفة (الدقيقة) . والاعتقاد بالتزمت . والتزوع إلى الأحكام المطلقة ، وأن تستمد يقينها من المؤسسات والضمانات الموضوعية .

عناصر الواقع أنه هو الواجب نفسه في كليته ومعناه المطلق . ومن الخطأ أن ننكر الواقعية على شئ لا تطبق عليه المعايير التجريبية المعمول بها في مجال التقنية والتأثير العملى . ومن الخطأ كذلك أن ننظر إلى موضوع يمكن معرفته بطريقة سببية ، واستخداسه استخداماً تقنياً ، على أنه هو الواقع ذاته ، كما أن من الخطأ أن نأخذ الصور الأسطورية على أنها الواقع ، وتوهم وجود الواقع في ذاته في الرؤى السامية . فلن تكون هذه كلها غير جوانب جزئية ، وحقائق مشتقة من الواقع ؛ ولن يفهم معناها وتأثيرها وشكلها المحدد إلا من خلال ذلك الواقع .

ونحن لا نملك - هذه الأسباب كلها - أن نطبق معايير واحدة ثابتة على تفسيرنا لتاريخ الفلسفة . فلا يمكن أن نوق في هذا التفسير إلا بقدر ما يتجهه الشامل الحاضر في أنفسنا الذى نشعر أنه دأب الحركة فينا - نحو الشامل الحاضر في التاريخ . عندئذ نكتشف لنا الوجود في أعماقه ، في أثناء فهمنا للتاريخ ، وتبين لنا الصور التى تجل فيها حتى الآن . وعندئذ يتضح أمامنا تسلسل مراتب الواقع ، وتبين لنا الانحرافات التى تخففت عنه لتتخذ صوراً مختلفة تماماً هو سطحي ومحدود بحدود عقلية ضيقة ، أو بما هو موضوعي ، ومنتاه ، ومعادى ، وشيئى ، وفزى ، أو تافه يؤخذ مأخذ الواقع .

ب - الوجود الممكن يستجيب للوجود للماضى :
لا لوجود لفلسفة حقيقية واحدة على هيئة رصيد منهجى منسق من المعارف التى تفرض نفسها على كل إنسان وتلزمه بالتسليم بها ، وكأنها موضوع لا يتطلب منه إلا أن يحدد عقلياً لتسلمه ، كما يفعل مع سائر المعارف الموضوعية في العلوم الطبيعية والرياضية . ومن تصورات الحقيقة الفلسفية موجودة أممها ولا تحتاج منه إلا أن يتعلمها فلن يبلغ من الفلسفة شيئاً ؛ فالواقع أن الإنسان يشرع في دراسة الفلسفة بوصفه وجوداً ممكناً يتواصل مع وجود آخر ، وهو يحقق هذا التواصل من خلال تاريخ الفلسفة مع أولئك الذين بلغوا أقصى درجات المطلق والذوق . إنه يدخل في حوار مع أكبر عقول الماضي وأكرمها ، ويستطيع أن يطرح عليها أسئلته ؛ وإذا لم يفعل ذلك فلن يكون لدراسة الفلسفة أى معنى .

ويكون الإنسان حراً بقدر ما يكون موجوداً ممكناً أو مدعواً للوجود . فهو هذا الكائن الذى لا يفهم ، والذى يحيا حياته وهو على وعى بضرورة اتخاذ قرارات حاسمة ذات قيمة أبدية . ولهذا فإنه لا يحيا حياته وحسب ، وإنما يعرف الجدل الذى تصعب الحياة نفسها بالقياس إليه شيئاً غير ذى بال . وعندما يردد الناس : « يا لى ! هكذا خلقت ! هذه هى طبيعى ! » فإن هذه العبارة لا تبدو له خاطئة لمجرد أن مضموها غير قابل للمعرفة ، بل لأنه يشعر بأنها تقدمه تحت ستار معرفة مزعومة ، وتصب له فضا يفره بالتدخل من مسئوليته والاستسلام السلى لـ « هكذا خلقت وهذه هى طبيعى » ، والتزوى في ثقافته أو ابتغالاته .

ج. الماضي بوصفه شرطاً لا غنى عنه للاستيعاب :

نفس من غلام . وإذا كنت فرداً له مصيره الفريد ، فإني لا أكون إنساناً بحق حتى أشارك في مصير العقل البشري ، أي في تاريخه ، وأجل الذين صنعوه ، وأحبهم ، أو أأنقدهم وأدخل في صراع معهم . من المحال أن نلغي شيئاً ثم نوقعه حقاً ، أو نجعل الماضي كأن لم يكن . وكما أن استيعاب الماضي - خلال الزمان - وإضافته وتوضيحه هي التي تتيح لي تعميق وجودي الشخصي وتغييره وإرضاعته وقنعه ، فإن التاريخ الذي يميزني في الحاضر ليس على الإطلاق مجرد رصيد من الآراء الجامدة والمعارف الثابتة التي لا يمكن تغييرها ، ولا هو مجموعة من الأفعال التي خيمت وانتهى الأمر ، ولكنه يظهرنا - عن طريق الحرية - على أعمق جديده وإمكانات لن نخطئ على البال . والتاريخ يتحول من الناحية الباعثة تحولاً لا يتوقف ، في حين يظل ثابتاً لا يقبل التغيير في واقعه الخارجي . ونحن كليا استوعبناه استيعاباً باطنياً استمد حضوره ، وبعثت الطمانينة بدم الأحياء الذين يقتربون منها بكل ما في وجودهم من جدية . عندئذ تستأنف الأطياف حياتها وتتفتح وتزدهر .

هذا للبي يتصل للفلسف بفلاسة الماضي ويصبح شاهدا على تواصل تم تحقيه . وكلما تغلغل بعمق في هذه المملكة التي تقيم فيها العقول والأرواح ونطقها الأسرار ، تبين له ويوضح كيف يتصلح بعضهم مع بعضهم ، وكيف يتشابهون في تفاصيل تسوده الحياة ، وكيف يردون الحياة لبعض اللوق ويميدونهم إلى الحاضر في صورة جديده ، أو يحملون بعضهم الآخر وسلموهم للضياح والنسيان . ليس عجباً أن يكون أوفر الناس حظاً من الحياة أقدمهم على السكن مع اللوق ، وأن يكون ناسهم فقيراً في الحياة ؟ إن علامة الوجود الطبيعي الخالص أن صاحبه يميز حياته يوماً بيوم . أما علامة الوجود الحق فهي عدم الاستسلام للدورة الموضوعية للزمان اللاهوائي وإحالتها إلى شكل زمني - أي إلى حاضره ففاض فمستقبل - دون أن يفقد القدرة على رؤية ذاته أورو في الحقيقة . عندئذ يصبح الزمن كياناً بائناً ، ويقوم الوجود الخميم في الماضي كأنه يقو في الأبدية ، كما يلقي التفكير التأمل وإرادة التحقيق العمل بنفسها أمام المستقبل حيث يبدو كأن الأوار تمكس أو تتبادل ، إذ لا يكتب المستقبل عمقه إلا من الماضي ، كما يصبح الماضي مجرد امتداد ميت بدون الحرية والحاضر والمستقبل . وها هو ذا الشاعر كونراد فريدناند ماير (١٨٢٥ - ١٩٨٨) يبرهن هذا في أشعرته « جولة اللوق » التي تبدأ بهذه السطور :

أه ! نحن اللوق ! نحن اللوق ! نحن جفاطل جرارة
أكثر هدانا من أكثركم في اليابسة وفوق بحور هدارة .
ثم يستطرد فيقول :
وكل ما بيننا أو بذننا في ظروف صعبة
لا زال يجرى في التاييح مياها عذبة ،
وكل حيناً ، وكرهنا ، صراعا على الطريق
ينبض لا يزال كاشية في الدماء والعروق ،
وكل قانون كشفنا أس كنه وصده

لاحظنا التمازض القائم بين حقيقة ضرورية ثابتة تسم بال موضوعية البحث من ناحية ، وحقيقة الوجود في الزمان من ناحية أخرى ، هذه الحقيقة التي تنصحب بالتواصل ، ونعم ماضياً ينتهي إليها ، وحاضراً تتخذ فيه القرارات الحاسمة ، ومستقبلاً تتجدد وتجريه قدرها لها ، لأنها حقيقة لا تعطى أو توجد كغيرها من المعلومات والموجودات ، وإنما تستحق من خلال الحرية ، وتقوم على أساس معتم .

هناك معارف دقيقة تتخطى الزمان . هذا أمر لا ينكره أحد . ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو : هل هذه المعارف هي كل شيء ؟ وهل تنحصر الحقيقة في إدراك العلاقات الدقيقة ؟ أم أن بجانب المعرفة الموضوعية المضبوطة ومن فوقها معرفة أخرى ممكنة تضيء كل أحوال الشامل وجهاته ، معرفة لا تتوقف ولا تتعلق على نفسها ، بل تتيح للحرية أن تكتشف وتكشف للباقي ؟ من هنا تصبح كل معرفة بالموضوعات مجرد وسيلة . وهي لن تبلغ الكمال في ذاتها أبداً ، على حين أن فوضو الشامل - الذي يعد وعياً بالحاضر الأبدى - لن يتحقق إلا في صورة زمنية ، ولن يكون إلا وعياً تاريخياً . وإذا قلنا تعدد الدقة التي تتخطى الزمان حقيقة نهائية في ذاتها ، بل مسيحي الماضي ، بكل ما يملؤه ، أساساً يرتكز عليه وجودي . صحيح أننا نجرب الزمانية بوصفها ظاهرة ، أو نجربها على مستوى الظواهر ، ولكن هذه الزمانية وحدها هي التي تسمح لنا ببلوغ ما هو حق وجودي . وليس من سهيل إلى تجاوزها إلا بالعلو والاتجاه نحو المتشالي : نحو اليقين بحضور أبدي لا أحصل عليه إلا إذا بلغ إحساساً بالزمان أقصى درجاته ، كما أفقده قدماً ناس حين أواجهه لأنامي للمعارف الدقيقة التي تزعم لنفسها الأبدية . ذلك أن هذه المعارف الدقيقة تنطوي في الواقع على تجاوز زائف للزمان عن طريق نفسها له ، في حين يتحتم على التجاوز الصحيح - بوصفه ظاهرة - أن يتخذ صورة زمنية . إن الحقيقة في الماضي ، ولكن ليس هو الماضي الميت الذي يمثل في المعرفة بما مضى ، بل هو الماضي الذي لا يمكن أبداً أن يقال عنه ببساطة أنه قد انقضى ، والذي يبقى بفضل حريق . وهذه الحرية تكون حرة بقدر ما التزم - في وجودي نفسه - بالإحساس بالمشورية والذنب تجاه أفعال قديمة قدم الماضي الذي التزم بنفسه خلاه ، ولزلت التزم بها إلى اليوم .

إذا كانت الحقيقة ترتبط بالزمان بوصفه الشكل الضروري لظهورها وتجليها ، وإذا كانت الحقائق العلمية الدقيقة التي تتخطى الزمان لا تعدو - إن صح هذا التعبير - أن تكون هي الهيكل العظمي الذي يتضح الوجود ويتكشف من خلاله . وبذلك لا تكون شيئاً مستقراً في ذاته بل شيئاً مضاداً للحرية - إذا صح كله فلن يكون التاريخ شيئاً نعرفه من الخارج ، بل مسيحي حاضراً نحيها فيه . إنني لم أصبح ما أنا عليه من فراغ : فماضي هو التاريخ . وأنا أحصل الفلسفة الماضية عندما أتفلسف ، ويريني تفلسفي إلى المستوى الوجودي ويزداد حفظ من الانتلاء بقدر ما تتكشف علاقي بفلاسة الماضي العظام وتزداد حضوراً ، ويقدر ما أتلقى عنهم ، وأدخل في عراك معهم ، وأجد

هنا والآن يتم التحصيل التاريخي واستيعاب معطيات التاريخ .
وعلى حياتنا الخاصة - وعليها وحدها - يعتمد الفلاسفة العظام لكي
نرددهم إلى الحياة .

ولكننا بهذا لا نكاد نلمس إلا لب المشكلة التي نستحوذ على
اهتمامنا ، ولا نعيم عما يحدث حقا في أثناء البحث التاريخي بمجناه
الحقيقي . فلا بد هنا من العمل المضني ، ولابد من تحصيل المعارف
الضرورية والمعلومات الممكنة حتى نتقرب ، في اللحظات المشرفة ،
من العقول الكبرى ، ونبلغ الحاضر الأبدى للتاريخ .

يمكننا إذن أن نصور الصعود التدريجي نحو ما هو جوهرى وأساسى
في الخطوات التالية :

١ - نذكر في البداية العلم الخارجى : المعرفة التجريبية بالمواقع ،
والقضايا والأبنية أو السياقات ، والتأثرات والتأثيرات . وهذا هو
مبدأ تاريخ الفلسفة بوصفه علما متخصصا .

٢ - وبأنى بعد ذلك تمييز الأشكال ، والصور ، والمجاميع الكلية ذات
الطابع الشخصى أو النسقى . هنا تبقى المعطيات الواقعية موضوعية
خاصة ، ترى عن بعد ، بنظرة النسر المحيطة الشاملة ، كأنها مشاهد
متتالية ، وتكون رؤية الأعمال الكبرى المؤثرة رؤية بادرة غير
ملتزمة ، وموضوعية ذات مسحة جمالية .

٣ - وأخيرا يأتي دور الاستيعاب ، فيبدأ التحياور والجدال مع
شخصيات تعد مثلا ونماذج أو خصوما وأعداء . وفي أثناء هذا
الاستيعاب يتنبه الإنسان لنفسه وبفهم نفسه . ويتحول الموضوعى
البحث إلى دالة على الوجود الحميم ، ويصبح الغريب خصوصيا ،
ويصير الماضى حاضرا ، والوثنى العابر أبدية . وتتبدل الملاحظة
السلبية فتصبح إعدادا للوجود الحميم الفعال . ومن خلال هذا
الاستيعاب عن طريق التواصل الشخصى يصير الإنسان هو نفسه .

والخطوة الثالثة والأخيرة مسألة تخص كل فرد على حدة . أما
العرض الموضوعى فسيستلزم الخطوتين السابقتين . وإذا كانت تلك
الخطوة الثالثة التي تحرك الدفعة وتدخل على الهدف تتراجع خلف
الخطوتين الآخرين ، فإنها لا تستطيع أن تمر عن نفسها إلا من
خلالها . ولهذا فإن ما ندرسه منها بشكل غير إرادى يبقى أمرا مباشرا .

د - النقطة المرجعية ليست وجهة نظر معينة ، بل هي الانفتاح على
الوجود الواقعى (أى على الحقيقة بوصفها الشامل الأبدى) :

إن إدراك الحقيقة والواقع في تاريخ الفلسفة لا يتم بتطبيق معيار من
الخارج عليه . وهو لا يتم كذلك بالاجراء إلى حقيقة جزئية معينة
تشغل حيزا من ذلك التاريخ وتطمع مع ذلك إلى السيطرة عليه كله
وأصدار حكم القاضى عليه ، وباختصار لن نفهم تاريخ الفلسفة إذا
سطحنه وأخضعناه حقيقة معروفة سلفا ، ونستخفى أيضا في محاولة
فهمه إذا لجأنا إلى نظام كل شامل للوجود ، يعد كل لفلسف سابق
مجرد لإسهام جزئى فيه ، أو إلى معيار التقدم في المعرفة أو تتبع
التطورات والتحولات التي طرأت على المشكلات وحلها ، -

يعبر الأرض ويصلى للحملة الحقة
إلى أن يجتثها بهذه السطور
لا زلنا حتى الآن ننشئ عن معنى قدر الإنسان ،
فاحتوا الهامات خشوعا ، ضحوا ، هاتوا القربان !
إذ لا زلنا أكثر منكم حتى الآن !

المسوق بلونون بالصمت . ونحن لا نسمعهم إلا من خلال
كتابهم . إننا نتكلم عنهم . ولكنهم لا يستطيعون أن يجيبونا إلا بما
سبق أن قالوه في مؤلفاتهم . ويستجد في هذه المؤلفات عبارات تبث
حية بعد زقاد طال أمده آلاف السنين ، لأنها يمكن أن تقدم الإجابة عن
أسئلة نطرحها اليوم . بل إننا نستطيع أن نتوصل من قراءة النصوص
المشهورة إلى كشف قادرة على تغيير آراء كنا نعتبرها ثابتة .

والتعامل مع الموت لا يقوم إلا على الخشوع والاحترام ، كأنها
نفوس لا تنفست : ليس من الممكن أن ينهضوا فجأة من رقادهم وترامهم
أمامنا ؟ ! وكيف نتحمل المسؤولية تجاههم ، بماذا ترد عليهم إذا
سألونا عما قلناه عنهم ؟ إن دعة الواقعية الثالثة هم وحدهم الذين
يتصورون أن الموت قد ماتوا ، وهم الذين لا يظنون عندهم شيئا .
وربما نطلعتنا - في ساعات الحسرة والكتاب - إلى أجيال أخرى نتصفنا
بعد موتنا عن يشرون أمانتنا وسيئون إليها . ويدفننا الشعور
بالخاطر التي تهدد ذاكرة التاريخ إلى القيام بواجبنا وتقديم كل ما في
رسمنا للمحافظة على معان الجلال والحقيقة التي يذخرها وإلقاء
الضوء عليها . وإزاء المحاولات المستمرة التي تبذل دون ظالم منذ
عهد القراصة لحي آثار الماضى ونسيته وإفساده ، يمكننا أن نتصور
مدى الرعب الذى أحس به نيتشه عندما تخيل أن من الممكن أن يظهر
في المستقبل وحش رهيب يسخر التاريخ بأسره لخدمته ، ويعمل على
تشويهه ، وتزييفه ، وتدميره . وإذا كانت العاطفة الصادقة التي تدفع
الإنسان للمحافظة على نقاء ذاكرته التاريخية مرتبطة بوجوده الزمنى ،
فإن هذه العاطفة نفسها تصدق على الوجود الأصيل الحميم الذى يحيا
في الزمان ويعلم في الوقت نفسه أن التاريخ في مساره الموضوعى ليس
هو الحساب أو القضاء الأخير . إن التماثل وحده هو المرجع الأخير ،
ولا يمكن لإنسان أو شعب ، بل لا يمكن للبشر البشر بأسره ، أن
يستأثر به لنفسه . وقد كان الاعتقاد بأن التاريخ العالمى يمثل القضاء
الأخير هو الخطأ الذى وقع فيه فكر انتفى على نفسه داخل حدود
المباطنة (أو المحابطة) . ومع ذلك يصدق على الوجود الحميم في
الزمان أن الماضى هو الأساس الذى يستند عليه ، وأن تذكر التاريخ
واستيعابه هما لبه وجوهره . ولهذا فسوف نحافظ على عاطفتنا نحو
التاريخ ما بقينا أحياء ، ونستمر نهمه بعاطفة أكبر إذا عرفنا كيف
نتمثل تجارب أولئك الذين حققوا العمل فوق الزمان وتكثرت واستعاب
أفكارهم . هناك ، في هذا العمل ، لا يكون الموت أمواتا ،
بل أحياء حاضرين ، وكل ما نفعله الآن معهم ؛ كل ما يطور بينهم
وبيتنا ، يتصل اتصالا مشعوبا بالأسرار بذلك الحاضر الأبدى الذى
اختفى فيه كل صراع وتزاع . لأن الحكم الأخير قد صدر فيه بكل
حسم ووضوح .

تشمل الكوكب كله . ورجل الدولة يجد اليوم لزما عليه أن يضع في حسابه موازين القوة المؤثرة على مصير الكرة الأرضية قبل أن يتخذ قراراته المهمة ؛ والسياسة العلمية لم تعد تفكر على مستوى القرارات فحسب ، وإنما تتغلغل في الواقع في وعى الرأى العام ؛ والتاريخ بوجه عام قد أصبح تاريخاً عالمياً لا مجرد تاريخ غربي مغلق على نفسه على زعم أنه هو تاريخ العالم . بهذه الملام كلها تغير كذلك تاريخ الفلسفة . فالفكر يتم اليوم بالضرورة بكل فكر حقيقى يتم على وجه الأرض . وفى حين يكافح رجل الدولة لتدعيم مجال الواقع وتشكيله ، نجد رجل الفكر يكافح في سبيل الوصول إلى العمق ورحابة الأفق اللذين يتيحهما له أصالة وضعه الإنسان ، يؤيده كل المفكرين الحقيقيين ويشدون أزره حتى يجد نفسه . ولن يشير الإنسان حقا بأن العالم قد أصبح بيئة حتى يمتاز كل نقد يتعرض له من أى مكان ، وعسى أنه قد وسع أفقه وثبت خطاه .

إن المكان الأرضى لا يملؤه إلا التاريخ . ونحن لا تبلغ الرؤية العالمية حتى نتغلغل في أصمق الزمن . ولا يكون الإنسان إنساناً بحق ، ولا يفهم نفسه ، إلا عن طريق الماضى . فمعرفة التاريخ هي التي تفتح أمامنا العالم على اتساعه ، وهي التي تسمح لنا بفهم الوجود الإنسانى في مجموعه بوصفه وجوداً خاصاً . ولهذا فنحن في حاجة إلى تاريخ عالمى للفلسفة على مستوى البشرية بأسرها .

إننا نأمل ، ونحن نتخلف على هدى التاريخ ، أن نكون معاصرين لكل المفكرين الأصلاء ، أو نأمل - والأمور سواء - في أن نجعلهم معاصرين لنا . ونحن نطمح لتوسيع أفق حاضرتنا بحيث نعيش تلك اللحظة الفذة التي تمت فيها صهوة الإنسان على وجوده في العالم ، وندرك بأنفسنا أن صهورة الوعى هذه كانت فعلاً فريداً متسقاً ، وأنها قد تمت - من وجهة النظر الكونية الشاملة - في لحظة خائفة نسهمها التاريخ العالمى . ونحن نتمنى أيضاً أن تكون لدينا القدرة الكافية على التحليق فوق قرون من التطور المتصل بحيث تنفصل في لحظات تبدو في مجموعها جهداً واحداً تشارك في كفافه من أجل الوضوح ، والواقع ، والأبدية .

ونحن نرجو أخيراً أن نتكمن من الوشوب في الحاضر الأبدى للوجود ؛ هذا الحاضر الذى يتجلى في كيان الإنسان على تلك الصورة التاريخية .

ونحن نحاول ، بقدر ما في وسعنا ، أن ننفذ إلى الأزمنة السحيقة والأماكن الموزلة في البعد ، حريصين على التحرر من كل وجهات النظر التي نجتذبا فيها لى نتحفظ بالبرونة الكافية للمشاركة في كل واحدة منها . ويظل هذا الأخير - ونحن نتغلغل بأرواحنا في الأبعاد الشاسعة - هو تولى مسئولية وضعنا الخاص في التاريخ وتحقيقه بمزيد من الحرية والتصميم والوعى ، بحيث لا نتغلل عنه إلا بالمرت ؛ إذ إن الأبدية وجدناها التي تجعلها أمراً نسبياً ، وهي التي تحفون على إطاعة الحقيقة الواحدة .

وكذلك لن نفهمه إذا أدرجناه تحت تصنيفات شكلية ومقرولات تنويمية ، أو أحلنا جميع أفكاره إلى أفكار نسبية تخضع للتصف والموى ، -

وسيكون من الميث أيضاً أن نحول هذا التاريخ إلى ميدان حرب يُقَسَّم فيه المفكرون السابقون إلى خصوم تفكيرنا الخاص وأصداقنا ، -

وأخيراً لن نفهم تاريخ الفلسفة إذا اعتمدنا على التصورات الاجتماعية لمستقبل البشرية في مجموعها ، أو ربطناه بغاية مطلوبة أو منفعة يمكن أن تعود على أهداف نعى إلى تحقيقها في الوقت الحاضر .

كل هذا الذى ذكرته يمكن أن يستغل في عملية استيعاب التاريخ ، كما يمكن أن يكون أداة في يد البحث العلمى ، وأن يسمح بإتشاء سياقات معينة . وهذا يمكن أن تتضح الواقعة التاريخية بفضل إحدى الحقائق التي تفتح أمامى - حتى ولو رفضتها - آفاقاً جديدة ، وتكشف لي عن إمكانيات كامنة فيها . وهذا أيضاً يمل الجدل المستمر بعداً ثابتاً من أبعاد الحوار المتشعب بين الفلاسفة .

فير أن هذا النهائي هو الوصول إلى تصور لتاريخ الفلسفة في مجموعها ؛ تصور يتغلغل إلى الأعماق ويتصلح الأسس التي يقوم عليها لأن تكون نقطة مرجعية يرتبط بها الكل ؛ أريد أن أرى كيف يرتفع الإنسان - في حياته الزمنية - إلى الوعى الباطن بالوجود ، وكيف يتوصل إلى اليقين بالشامل انطلاقاً مما يعرف عن الحقيقة ، وكيف يتخذ هذا اليقين لديه صورة موضوعية في فكرته عن الله ، ومعرفته بالعالم ، وتصوره لوجود الإنسان . وأحب - من خلال تجربتي للإمكانات - أن أفتح مغاليق الوجود الأصيل ، كما أتوق كذلك - وأنا أغوص فيها يقدمه كل مفكر من شىء فريد في تاريخيته - أن أتوصل إلى تأمل الجوهر الذى يحمل كل فكرة جوهرية ويحيط بها إحاطة شاملة .

٣ - الخصائص الأساسية لتصور تاريخ الفلسفة

تصوراً له معناه :

سنحاول الآن أن نضع أيدينا على العناصر الجوهرية العميقة في علاقة الفلسفة بتاريخها ، وذلك من خلال تصور كل يفسر هذا التاريخ في مجموعها ، ويتصف بالخصائص التالية :

أ - يجب أن يكون تاريخ الفلسفة عالمياً .

(١) امتداده في المكان والزمان (تتأهى المكان الأرضى وتقدر اللحظة التاريخية) :

تتم اليوم حركة فذة غير مألوفة مهد لها قرن من الزمان ؛ فقد أصبح الناس على وعى بأن الكرة الأرضية التي يعيشون عليها مكان محدود . وبدأت الشعوب يتعرف بعضها بعضاً في مواجهة واقع واحد ، وأخذ البشر يشعرون بمسئولتهم ويضبطون له ، واضمحين المكان الأرضى المحدود نصب أعينهم ؛ فلم يعد في إمكان الجغرافى أن يقصر ملاحظاته على مناطق معينة ، بل أصبح من واجبه أن يتوسع فيها

٢ - العالمة بوصفها مرآة :

إن النظر إلى الواقع البشري في سياق التاريخ العائلي هو الطريق المؤدى إلى الوجود الإنساني في تمام حريته ونتاجه . فالصورة العالمة وحدها هي المرآة المستوية الصافية التي يمكن أن يرى فيها الإنسان نفسه ويفهم نفسه . وفي هذه المرآة وحدها تتحقق جميع الإمكانيات الإنسانية ، ويتم إيدخال التبدلات الضرورية على الصورة المحدودة المرتبطة بمعرفة الذات . غير أن الحصول على هذه المرآة العالمة - التي لا تتوافر أبداً بصورة متكاملة - أمر يتوقف على المستقبل ويحتاج إلى الموقعة المحيطة الشاملة ، كما أن بحثنا الدائب عنها هو الذي يحفزنا على تفجير كل الحدود وتحطيمها . إن الحدود تشدنا إليها بقوة ، ولكن الاستثناء الحارقي يسطع أماننا كالمثارة . وما يبدو أماننا كأنه أغرب الغرائب يستثير شغفنا ويؤثر علينا من كتب .

ويعد أن نجس أنفسنا داخل عالم ثقافي رافع ومتنوع إلى أبعد حد ، نجد أنفسنا متفهمين للرجوع إلى الأصل الذي نبع منه . هنالك تعود لاكتشاف الخصائص الأولية للإنسان ، وفتح على دوافعه الأساسية ومواقفه الجليدية . ونعتقد عندئذ أننا نتعرف شيئاً ظلي خافياً عنا في كل ثقافة رقيقة ، ونحاول أن ننسج في جلوس الحضارات الكبرى : عند الإغريق وغير الإغريق ، وعند الشعوب البدائية . وبدفنا نعطشنا إلى أصلنا إلى الإمساك بمرآة تمسك كل الأصول الأخرى . إن الجسور الذي انبثقت منه الفلسفة الحقيقية قد كان ولا يزال كلنا في أنفسنا منذ عهود بعيدة تمتد إلى ما قبل التاريخ ، دون أن نشعر به في أي وقت من الأوقات شعوراً واضحاً جلياً ، ولكننا نبدأ في تعلمه في التاريخ العائلي . هذا التاريخ العائلي في مجموعته هو مرآة الوجود الإنساني التي تكلفها ما يمكن فيها من إمكانيات ، وما حقائقه في الواقع ، وما لا يزال واقداً في أعمقنا . وتاريخ الفلسفة هو أداة استيعاب الفلسفة بصورة عائلية ؛ وهو في الوقت نفسه مرآة الوجود الإنساني كما هو مرآة الفلسفة التي نحققها في أنفسنا .

٣ - العالمة في تعدد الظاهر :

هناك شيء واحد غير محدد - متعلق بالوضع الإنساني ، والوجود ، والملموس - يتجلى لنا في التاريخ العائلي ويحسنا إليه ، دون أن نشعر أن الإمساك به بصورة مباشرة . ولهذا نسأل أنفسنا : كيف نتوصل إلى هذا الشيء الواحد من خلال ما هو عائلي ، ما دامت لا نطلب هذا الأخير إلا من أجله ؟

إن التفكير الفلسفي - بكل ما ينسج به من التشبث واتساع الرقعة - ينتج نوح فهم الأصل منها حقيقة . ولا بد لهذا السبب أن يكون تاريخ الفلسفة جديداً ؛ فتجس جلوس الأفكار هو الذي يمكن فهم فروعه . وكلما تقدم هذا البحث اتضح أن الوجود يتجلى في العالم بصورة مختلفة وأساليب متباينة . فهناك صلة لغات أولية تعبر عن الأصول الفلسفية : لدينا بلعني الحرفي للغات المهنو - أوروية

واللغات الصينية ، ولدينا بلعني المجازي الأشكال الأساسية للمقولات العقلية ورموز الكتابة بالشفرة .

غير أن هذه الأصول الفلسفية المتجاوزة ليست منقطعة الصلة فيما بينها ؛ فتعدد الأصول يتيح للناس من كل مكان أن يتكلم بعضهم ببعض عبر جسور التاريخ ، وأن يتبادلوا الأفكار ويفهم بعضهم بعضاً ، وتشأ بينهم أواصر قرابة تربطهم بالأصل - على الرغم من اختلاف ظواهره ؛ قرابة تجمع بين كل أولئك الذين مروا في حياتهم وفكرهم بتجربة تجل الوجود ، وعرفوا كيف يعبرون عن هذه التجربة وينقلونها إلى غيرهم . والواقع أن كثرة الأصول التاريخية لا تحول دون التواصل بل يجعله أمراً مطلوباً ، فالحقيقة تتوق دائماً إلى التعبير عنها ، وتتجه بندائها إلى الآخرين ، وتنتظر الجواب منهم ، وتضع نفسها منتهى موضع الاختيار . والتأثير الشديد بين اللغات المختلفة التي تعبر عن الأصل يدفعهم إلى اللقاء والمواجهة . ويمكن أن تمتد التواصل ليشمل الأرض بأسرها ، وذلك بطرق ما يستيقظ الوعي بوحدة البشرية في ضمير كل إنسان ، بل يبدو أن كل الحركات العقلية تستمد أهميتها من حتمية كونها مسألة تهم البشرية جماعاً .

إن العالمة هي الاستعداد لهذا التواصل والقدرة عليه . والدولة أو المجتمع الذي يخلق حدوده في وجه إبداعات المجتمعات الأخرى في الفكر والعلم والدين والفلسفة والفن أو يمررها من إبداعاته هو مجتمع أكثر إنسانيته . عندئذ تصدق الإنسانية ، وتفقد القدرة على سماع صوتها وفهم ذاتها . والواقع أن عملية التواصل التي تعبر عن القدرة العالمة على تلقي التأثير الرعسي وإمعانها عملية ذات مستويات متنوعة ومعاني متعددة .

(أ) إننا نفهم ماهية الشيء الجزئي فيها أعظم إذا عرفنا شيئاً آخر تقارنه به ونضعه في مقابله ، بحيث تظهر أوجه التباين بينهما . والمقارنة هي التي توجه الرؤية وتثير التساؤل . وكلما اتسعت آفاق المقارنة اتضحت نقاط الالتقاء والانفراق ، وظهرت عوامل الاختلاف والاتفاق .

إنني أقارن ما هو خاص بـ ما هو غريب عني ، وأحاول عن طريق هذه المقارنة أن أنظر إلى أفكارى بأقصى حد ممكن من التجرد . وبهذه المقارنة تتدرب عيني على اكتشاف أنواع التحيز فيها أسلم به كأنه أمر بدئي . وتتضح هذه التحيزات عندما أقابل بينها وبين ما هو غريب عني . فالفكر العائلي على سبيل المثال يمكن أن يمررنا ، على الرغم من أنه هو نفسه ظل أسير أفكار مسبقة عن العالم لم يستطع التخلص منها .

يبد أن المقارنة بين ما يجري عني وما يأت من مصدر أجنبي عني تقتصر دائماً على ما تم إيداعه والتفكير فيه ، وما أريد قوله أو تصوره ، ولا تنصب أبداً على الأصل . تلك هي حدود المقارنة . فهي تتطلب النظر من الخارج ، وتقتضي الوقوف من بعيد . فإذا تعلق الأمر بالوجود الأصل المحمض أصبحت المقارنة من المحال ، وإذا حاول المرء القيام بها أضاع وجوده وفقد صدقه . إنني هنا لا أنظر من الخارج ، وإنما ألتصم الأساس التاريخي الذي تقوم عليه إنسانية واحدة شاملة . وأنا لا أريد أن أقول إلى كائن محدود ضيق الأفق ، وإنما أحاول -

بقبول الوضع التاريخي لوجودي - أن أكون إنساناً معاً - أجدني إلى أعماق هذا الوجود ، غنياً معتماً بمضمونه . وليس يمكنني كذلك أن أميز نفسي عما هو غريب عني ، وإذا أطمح إلى استيعابه وتمثله ، وأتواصل معه لكي أعرضه وأحد به في آن واحد - فلا أنا أقبله ، ولا أنا أنكره ، بل أسمى إلى صميمه على الطريق المؤدي إلى قلب التواصل .

(ب) إذا صوري الظن أني بالغ هذه كلمة بالفهم ؛ فانا ألهم ما لا أحتاج أن أكونه أو أصير به . وبإستطاعتي أن أفهم أفاضلون دون أن أكون أفاضلون . والفهم يمكنني من مشاركة غيري في الموضوعات التي يفكر فيها ، والخواص التي يصدر عنها ، والمشاعر التي يجسها ، والانفعالات التي يعيش بها وجدانه . والفهم - أو بالأحرى التفهم - أداة صالحة لإدراك حركات النفس ، والعقل ، والوجود . وإذا فهمت غيري ووجهت جهدي نحو الإنسانية بأسرها فقد صرت علمياً ، وشرعت كائن في كل مكان في يدي .

لكن الأمر في الواقع ليس كذلك .

ومكذبا تستقر سكونية الحقيقة وصفها في هذا الصراع الأخرى القياض بالحلب ، ويعمل الجدل على تدعيم أواخر المشاركة الروحية الباقية .

(د) إن التواصل العائلي يعمل بصفة أساسية على توسيع أفق الوجود الإنساني من طريق الاستيعاب المتبادل بحيث يكسب طرفا الحوار ويزدادان ثراء . وهو يفتح لها الطريق إلى أعماق الوضع الإنساني ، ويثبت في الوقت نفسه اتبائها إلى جذور التاريخ العائلي . ولهذا ندل للمشاركة في التاريخ العائلي على فتحة إمكانيات الإنسان من هذا الأساس التاريخي هنا والآن ، في هذا الموقف وهذا الزمان .

٤ - العائلية هي الطريق المؤدي إلى الكلية :

تقوم التاريخية الخاصة على أساس تاريخية الكل :

(أ) ينبغي التفريق بين العائلية المشتركة بين الجميع ، والكل التاريخي الواحد الذي يشارك فيه كل منا . فالمعرفة الدقيقة للزمنة ، وبعض القوانين والمطالب الأخلاقية ، والقدرة على التضامن المتبادل - أبداً كلان نوعه وكانت حدوده - كلها أمور عائلية . أصور الإيمان وأساليبه ، وفصل العلم ، ورؤية ما هيات الموجودات ، فلا تتحقق إلا في الكل التاريخي أو من خلال التاريخ في كليته .

وينبغي أن يكون تاريخ الفلسفة عالياً ؛ أن يجذب إلى دائرته أقرب الأشياء وأبعدها عنا ؛ أن يقرب من صميم الكل وأساسه ، ولمس ذلك الذي يربط كل إنسان بكل إنسان - وليس هذا الرباط مجرد وسط أو مجال عام يجمع بينهم ، وإنما هو ذلك الذي ينشئ العلاقة بين جميع الأفكار ويعملها لتبادل التأثير والتأثر بصورة حية مباشرة .

إننا نحس بهذا الكل الشامل يبتسح أمانتنا كلياً استمعنا إلى شيء يكلمنا بصوت يختلف عن صوت « العام » وحده ويزيد عليه . وكذلك نحن نحس بأننا نتجلب - بفضل فكرة التواصل العائلي الممكن ، وإرتباط جميع العبارات بعضها ببعض - نحو المحضور الأبدى الذي يحتفظ بوحدة كل الرغص من تغير الظواهر ونشئتها . بذلك نتجرب الوحدة التي هي أصل الكل وهذه ؛ وهي وحدة المتعالي التي تتخطى كل وسائط التعبير العائلي ووحدة تاريخية العالم والوجود الإنساني .

ومن الحيلة الظن بأن هذه الوحدة يمكن أن توجد في عالية الوعي بوجه عام ، أو في فكرة روح كل تفسير الحجابات عن بنيته (هيجل) ، ويمثل فيه كل شيء مكانه العضوي ، وكان التاريخية بما هي كذلك ليست إلا عنصراً يدخل في تكوين الكل ويمكن معرفته عن طريق هذا الكل المعروف من قبل .

(ب) ذلك أن كلية الواحد التاريخي لا تكون أبداً تحت تصرفنا . فنحن نمثل ببطئنا إلى تمثيلها - بالإحساس المسبق - في صورة عمومية صالية ، أو شكل نوعي وبناهي للتاريخية . ولكن الفكرة المحركة لتاريخ الفلسفة تظل هي الكفص من أقصى درجة من الوحدة في التفكير وفي الصورة . وهذه الوحدة تتجلى في فتحة العمل ، والحرص الدائم على التواصل ، لا في معرفة تامة منهجية .

فلا اعتقاد بأنني أصبحت كل شيء لمجرد أنني فهمت كل شيء لابد أن يلغى ذاتي ويرد إلى نقطة الوجود والملاحظة العرف ، ويميل حيال إلى شيء عرضي لا مطلب له ولا مصلحة فيها يفهمه . كما أن الفهم نفسه يضيئ أفقه ويزداد شحويه كلما قل وجودي أنا نفسي . هنالك يفلت من الآخر في الوقت الذي اعتقدت فيه أنني فهمت وأصبحت قادراً على التصرف فيه ، وربما صورت في معرفتي المزعومة - حين أشبهها تشبيها خاطئاً بالمعارف التي تقدمها العلوم الطبيعية - أنني أستطيع أن أستخلص منها نتائج مفيدة وصلغة للتحكم في الجماعير والسيطرة على شعوب أخرى وأناس آخرين يميون حياة تاريخية مختلفة عن حيالي .

إن الحد الذي يميز الفهم يمثل في أنه لا يكون تأملاً موضوعياً خالصاً إلا في مرحلة انتقالية عابرة . فانا في النهاية لا أفهم إلا إذا كنت قادراً على أن أكون أنا نفسي . كما أنني لا أتقدم في الفهم إلا إذا حولته إلى فعل باطن ، إلى استيعاب ، وحركة وحركة أخرى مضادة ، وأزمات يتولد عنها وجودي الجميم .

(ج) إن الفهم من خلال التواصل يعني في الوقت نفسه أنه صراع . وهو صراع من نوع خاص ، لا من أجل القوة بحيث يتصر طرف على طرف ، بل من أجل الحقيقة التي يكشف فيها الطرفان نفسها .

والجدال خاصة أساسية من خصائص التواصل الفلسفي . ولكن الجدال المتحرف أو المجادلة هي التي تصر على أن تنتصر ، وأن يكون معها الحق ، وأن تستفيد الطرف الآخر وتجهله نسبياً نسبياً . إلخ . وهي تلجأ في سبيل ذلك إلى تطبيق مناهج نفسية وحيل تقنية معينة . وكلما وجدنا الجدال يُستَخدم استخداماً هذا المعنى في تاريخ الفلسفة كان ذلك دليلاً على أن هذا التاريخ قد جابت الحقيقة . فإثر التواصل مع تفكير آخر يختلف يتخذ شكل الصراع ، والتسؤل ، والاعتراض ، والدفع ، كما يدفعه إلى أن يضع نفسه موضع السؤال ويتصت بأمانة لا يدور في نفسه .

يجعل الموضوع الذى يدور حوله موضوعاً خاصاً به . عندئذ يمكن أن يتوصل الشارح إلى فهم المؤلف أفضل مما فهم به هذا المؤلف نفسه (وذلك على حسب تعبير كانت) .

(ج) وأخيراً فإن الميكان الفلسفى يتيح إدراك الأبدى فيما هو جزئى ذو صفة تاريخية .

إن الفلسفة الخالدة وكل الأشكال التى تتخللها الأبدية لا يمكن أن تترك كياناً فى ذاتها ، بل تترك من خلال الظواهر التاريخية . فالأبدى لا يوجد أبداً بصورة مطلقة أو نهائية فى أى شكل من الأشكال الجزئية ، وإنما يوجد فى كل مكان وزمان ؛ فى كل موجود جزئى ، وفى مجموع حركات هذه الموجودات تجاه بعضها . وهو لا يتجلى إلا للميكان الفلسفى الذى يتغذى من اللاهائى ، والذى يحقق الملوحة لنفسه حين يحقق نفسه ، لا فى ذلك النوع من الميكان الذى يكتفى بملاسة الظواهر ولا يتجاوز سطح الأشياء .

(٧) الرؤية الميكانية لتجلى إلى المتنازع والصور :

يتعرض الميكان للضياع فى اللاهائى إذا لم تثبت بصور تظل على الدوام مؤقتة ونسبية . وكل الروايات التاريخية تبلور فى صدى ما قد كان فى حينه حركة حية ، وتوجد وتثبت ويتم ما لم يكن فى الواقع إلا توتراً ، وتصعداً ، وتخطيطاً غير مكتمل . ولكن الميكان لم يكن ليتسنى له ، بغير هذه المتنازع والصور ، أن يصل إلى الثبات والاستقرار ، أو يرى نفسه رؤية واضحة ، أو يتقدم فى سيره فى الأعماق المضيئة .

صحيح أنه لا توجد صورة صادقة فى ذاتها ؛ فهي تتوقف على النشاط الميكانى ، كما أنها مجرد وسيلة يلجأ إليها الميكان وليست شيئاً بلغ ذروة الكمال . ولهذا يجب التفكير من الناحية المنهجية فى وضع نماذج واضحة وعلموسة ، ثم يجب بعد ذلك والوضوح نفسه أن نجعلها نسبية ، وأن نذيبها ونلقى بمرآة أخرى فى تيار الحركة ، وذلك بعد أن تكون قد نجحت - ولو للحظة واحدة - فى خلق الوهم بالكمال .

(٣) الارتباط بين ملكة الميكان والمالية :

إن الانفتاح على المالية ليهو فى الفراغ إذا استغنى عن الرؤية الميكانية واكتفى بالتصميمات المجردة . كذلك تغلغل الرؤية الميكانية للجزئى فى الغموض والاضطراب الذى لا حده إذا لم تستند إلى المالية .

إن الكل ينكمس فى الجزئى كما ينكمس العالم فى قطرة الماء . والمعرفة الكاملة بالجزئى مساوية للمعرفة بالكل . لهذا يتعدى الوصول للمالية الأصلية بغير الرؤية الميكانية العميقة للجزئى ، كما أن الطاقة اللازمة للنفاد فى الجزئى تستمد قوتها من رحابة العالم . ولا تتحقق المالية إلا بقدر ما تقوم فى أساسها على التغلغل فى صميم الجزئى .

إن تجميع الدقائق والتفاعلات التى لا غاية لها ، وإطلاق التصميمات الفارغة ، أمران متلازمان تلازم الرؤية الميكانية الحسبة للجزئى والمالية الغنية بالمعنى والمضمون .

ولن نجد الكلية أبداً ، لا فى العلم ولا فى حقيقة ندعى أننا قد اكتشفناها فى مكان ما من العالم ، وأنها هى الحقيقة الوحيدة التى ينبغى أن يبتدى الناس بها ، أو الوحى الخاص الذى ينبغى أن يلتزم به الجميع .

(ج) إن فكرة الفلسفة المالية المقبلة فكرة لا مفر منها ، ولكنها لن تتحقق فى مذاهب ماسخة تتظاهر بأنها عالمية ، ولا بالرجوع إلى الرواقية القديمة ، ولا فى لغة براجمائية (نفعية وصليية) أنجلوسكسونية ، تسمح اليوم فى كل مكان من الكرة الأرضية . فالفلسفة المالية لن تصبح حقيقة إلا بالانفتاح على الكل الذى يتجلى تجلياً تاريخياً فى انكسارات النور الأصيل واشتداعات التشابكة للمتتالية .

إن الفلسفة المالية المقبلة ستكون بالضرورة هى للمكان الذى يزداد فيه وضوح التاريخية التوحية لكل تفكير فلسفى خاص بقدر اتصاله بتاريخية الوجود الإنسانى فى مجموعه .

وستكون الفلسفة المالية هى أوردجانون (منطق) العقل ، والنسق الكامل لجميع إمكانيات الفكر . إنها تحلق الانفتاح غير المحدود للفهم ، وتهدد الأرض الصالحة لتحقيق التاريخية الخاصة . والمطلقة بغير أن تكون نهائية - لكل إنسان ، وبعبارة أخرى صياغة ممكنة للأفكار ، وتحرس على أن تكون صورة التاريخ المالى للفلسفة كلية وتاريخية إلى حد مطلق .

ب - ينبغى أن يكون تاريخ الفلسفة هياتياً (أو حسياسياً) .

١ - لا يوجد هيان إلا بما هو جزئى خاص :

لاكتشف ما هية العمل أو المؤلف حتى يستعاد العالم والموقف الذى أبدع فيه ، ويصعد التفكير فى الفكرة التى لغمته بكل ما تزخر به من معانٍ ، وعندئذ تتجلى الفلسفة الخالدة من خلال وضحه التاريخى .

(أ) ينبغى إعادة التفكير فى كل ما أنتجه الفكر بمعاشية الموقف الذى وجد نفسه فيه ، والظروف والعالم الذى قضى حينه فى ظله . ولا غنى عن المعرفة التاريخية بالتفاصيل الدقيقة لكل الموضوعات التى استوحى منها أفكاره ، واستمد منها تشبيهاته واستعاراته ، وذلك للاتقارب من مضمون تلك الأفكار وإدراك معانيها الدالة ودوافعها ومقاصدها .

(ب) ثم ينبغى أن تترك الفكرة نفسها فى نقاتها وتكاملها . فالتغلغل فى النص بنية تفسيره تفسيراً شاملاً مستقصياً يقتضى التوقف عند أدق التفاصيل ، والعناية بتتبع تطوراتها وأخص تفريعاتها . ولا تتضح الفكرة إلا من خلال عمق مضمونها الموضوعى . ويتبين على من يعيد التفكير فى أفكار مؤلف قديم لتبين دلالاتها أن يتم بالموضوع أو المشكلة المطروحة ، وأن يفهمها ويطرحها على نفسه كما لو كانت ممكنة الخاصة ؛ وبذلك يستخلص القيم الموضوعية والكمية فى النص للثأور . ولابد من الفهم النافذ لا يدور حوله النص من الناحية الموضوعية ؛ إذ إن الفهم الكمال للنص يشترط أن يطرح الفأرى أو الشارح على نفسه المشكلة التى يطرحها النص ، أو أن

والتذكارات أجل ،
(البيان رقم ١٧٩٨ و ١٧٩٩)

جـ - ينبغي أن يكون تاريخ الفلسفة بسيطاً .

لو نظرنا إلى تاريخ الفلسفة نظرة خارجية لوجدنا أن مادته لا حد لها ولا نهاية . وعندما يركز هذا التاريخ في كل واحد ، يتحول غياب الحد والنهاية إلى تجربة باللا نهاية .

وينبغي على تاريخ الفلسفة في مجموعه أن يتوخى البساطة (فدوائر المعارف وحدها هي التي تفرص على تجميع المادة المهمة ، أو المادة التي يمكن أن تصبح مهمة في يوم من الأيام) . كما يجب أن يجتهد تفسير هذا التاريخ في إلقاء الضوء على الفكرة الأساسية ، وأن يحرص على البساطة دون تبسيط ، ويميز الجوانب الجوهرية مع المدول عن الجوانب العرضية والثانوية . ولا تتأثر البساطة بلبس الشعارات السريعة ، وإجراء التصنيفات السطحية ، بل بالنظرة الناقضة التي تترك البسيط وتفطن لإمكانية التطور اللاتناهية الكامنة فيه . وليس تأثر المرء إلى حد الانفصال ، ولا شغفه بتحقيق هذه الغاية أو تلك ، دليلاً على البساطة ، وإنما الدليل عليها هو أن تستولي عليه وتأخذ بجماع نفسه . وليس البسيط هو ما نفهمه من سهولة وسر ، وإنما هو الذي يساعد على تركيز العقل وتجميع الروح .

ويتحتم على تاريخ الفلسفة بمجته المحققين أن يمارز إدراك الأصول والخصائص الأساسية ، بجانب إدراك الوثائق الجديدة والقديمة الرفيعة ، بحيث يجعلها تفهم علاقتها بالكل ، ونشر بصيرتها الأمين عن الواقع . كذلك يتعين عليه أن يتخلى عن الاعتماد بالوفرة في المعلومات التي يسهل الحصول عليها لكي يتمكن من إظهار الثراء الكامن في الأفكار والمفاهيم التي تملك النفس وتستولي عليها . وينبغي عليه في النهاية أن يتوصل إلى عصرها البسيط الذي يحسم الأمر ويفصل في اتخاذ القرار .

بهذا يمكن لهذا التاريخ - الذي يسير على طريق البحث عن المبادئ الأساسية ، وحركات الوعي المطلق ومواقفه الكبرى ، والعوامل والأبنية الرئيسية - أن يتحول إلى مدخل إلى الفلسفة . إنه يكشف لنا عن المسار الفلسفي نفسه ، وما انتهى إليه خلال صيرورته عبر الظواهر والأشكال التاريخية . ولكنه يكشف عن هذا المسار في بساطته . وهذه البساطة تكثف حضور الفكر ، وتحول دون تلاشيها في التجريدات . وهي تبرز من أعماق الباطن وتحقق في الحاضر ما لو رأيناه من الخارج لوجدناه يتبدد في تشتت الآراء وتمدها بغير نهاية .

د - ينبغي أن يكون تاريخ الفلسفة نفسه فلسفة :
لماذا نشغل أنفسنا بتاريخ الفلسفة ؟

ربما كان الدافع على ذلك هو الفضول : لكي نتعرف بتاريخ الأوهام البشرية ، أو ربما كان وراءه الاعتقاد بضرورة نفسية واجتماعية

والاستغلاب (أو التعاطيل الضدي) بين الرؤية الميتانية والعالمية هو الذي يتولد عنه المناهج المتنوعة التي تلقى الضوء على تاريخ الفلسفة . ويتحقق هذا على أفضل صورة في المؤلفات التي تعرض لموضوع واحد أو شخصية واحدة (المونوجرافات) . وهو يستلزم في كل مرة أن نحاول تقديم صورة انطباعية عامة لتاريخ الفلسفة ، هذه الصورة التي تكون بحسب الفكرة المقصودة منها أهم شيء ، في حين أنها في الواقع شيء هش وواه إلى أبعد حد . ويرجع هذا إلى أن الفكر الفردي يعجز بطبيعته عن التعمق الحقيقي المطلق إلا في المواضع القليلة النادرة . ولهذا يضطر في بقية الحالات إلى الاكتفاء بالتنازع التي تقدمها له « المونوجرافات » ، والقناعة ببعض الحقائق التي يعثر عليها بالصدفة المراتية . ولكن إذا تسر وجده مفكر تعمق بتاريخ الفلسفة تعمقاً حقيقياً فنبهني عليه أن يعاثر بتقديم لوحة إجمالية عنه ، لأن ذلك في الواقع واجب يتعين القيام به مرة بعد مرة . ولولم تكن لدينا مؤلفات تضم المعرفة الشاملة المحيطة بتاريخ الفلسفة لما كان للمونوجرافات مكان بيننا .

(٤) بهجة العيان الفلسفي :

يلعب الإنسان ذرى الحكمة والبصيرة عندما يتحالف عالم الفكر مع لهما للنص فنكتشف بأبعثنا ما يتطوى عليه الموضوع (الذي يتنوله هذا النص) من غنى وثراء ، ويتضح أماننا صدق العبارة ، وتوافق الأسلوب مع استخدام الكلمات ، ونشعر أن هذا كله قد تألف مع وضوح الوعي المبرر عن نفسه ، واتحد مع الدواعي والقرى المبدعة التي اكتسبت لغة تنطق بها ، ومع المتاعل الذي يفصح عن نفسه في هذه الرموز والشفرات . عندئذ تتخذ الظاهرة التاريخية العينية شكلاً مجازياً يرمز لذلك الذي يعود هوداً أبدياً ، ذلك الذي يعد فريداً نسيج وحده ، والذي يختلف اختلافاً جذرياً عن أي شكل من الأشكال التي تتصف بالعمومية .

ما أروع السعادة والبهجة التي نشعر بها إذا استطعنا أن نهب أنفسنا لمثل هذا التأمل العيان ! لن نشاهد أحلاماً ، بل ستعاني الواقع الحاضر إلى . ولن نكون بصدد إنشاءات عقلية مصطنعة ، بل سنحرج - عبر هذه البهجات التي استعان بها للتفسير - ذكريات عن الواقع الذي استمدناه . وسوف يفتح المنهج التجريبي أبوابه لأعجب التجارب قاطبة ؛ فكل ما تلقيناه من الخارج على هيئة معلومات تاريخية أحفظها في ذاكرتي يصبح كأنه ذاكرتي الخاصة ، ويلقي أضواءه الساطعة على ما كنت أعرفه من قبل ، وليس هذا تأملاً سلبياً ، وإنما هو نشوة التي تحلق بوجودي ، والأصل الذي ينبع منه نشاط جلدي . وهذا هو الذي يبرر عنه « جوته » في الجزء الثاني من فلوست حين يقول :

أشعر أن الروح الحى تغلغل في ،
تترامى إلى الأشكال جليلة ،

العقل للأفكار المثبتة فيها ، والإلمام باستدلالاتها الصورية ، والقدره على تحديد التصورات والمفاهيم - كل هذا الذي ذكرناه لا يرقى إلى مستوى الفهم . فالفهم معناه أن نضع أنفسنا في ما نريد فهمه ، لنتمكن من إعادة التفكير فيه انطلاقاً من الأصل الذي انبثق عنه ؛ نتبع الفكرة العقلية لإدراك المحسوس (أو العيان) اللامعقول الذي عبرت عنه ومشاركة المؤلف فيه ؛ السماح لا يمكن قوله بالغة المباشرة بالتأثير على أنفسنا ؛ الإنصات لما أراد المفكر أن يوصله إلينا بطريقة غير مباشرة . مثل هذا الفهم الحقيقي لا يتيسر إلا في حدود معينة ، ويشروط تراجع إلى القرارىء نفسه الذى يسعى إلى الفهم ، وترتبط بحياته العقلية ، وموقفه ، وواقعه .

إن الذى يقدر على طرح السؤال الفلسفى هو الذى يستطيع أن يكتشف الجوانب الفلسفية المهمة في النص . والقاعدة تقول : « لا يدرك الشيء إلا الشيء » . ولكن ليس معنى هذا بحال من الأحوال أن نلتصق من النص تأييد رأى أو فكرة تشغلنا . وليس معناه كذلك أن تلويح الفلسفة « ترسانة » نستخرج منها الأسلحة والحجج التى تبرر تفكيرنا الراهن (وكان أمر التلويح في ذاته سواء ، أو كان الحاضر يمكنه أن يستغل بنفسه ويستغنى عن أساس يستند عليه) . فالواقع أن الأمر على العكس من ذلك ، وأن القرارىء الذى يتلشف بنفسه يستطيع أن يدرك الأفكار الفلسفية ولو كانت مضادة له ، غريبة عليه ، نابعة من أصول أخرى تختلف عن أصوله تمام الاختلاف . إن الفهم في الحقيقة هو التلشف في حد ذاته ، فهو الذى يتيح لنا أن نألف مع كل فيلسوف وأن نشارك في كل فلسفة ممكنة . ومع ذلك فثمة حد جديد يقف عليه أممانا ، ويتصل بما نسميه « المستوى » . فعل المستوى الذى يستند إليه وجودنا وتفكيرنا يتوقف فهمنا لما هو قريب منا ، أو مضاد لنا وغريب عنا . ومن السهل علينا أن نلتفت ببصرنا إلى المستويات الدنيا ونعيط بها ، أما المستوى الذى يرتفع عن مسترانا فيظل عصياً عنمتنا علينا . من أجل هذا يشير فينا التلشف الأصيل موقفاً أساسياً : فنكون على استعداد لتسلق المستوى الأعلى ، أو على الأقل لرؤيته والانتباه إلى وجوده ، بحيث يصبح بالنسبة إلينا حداً وادفاً يحفزنا على التقدم ، ويدلنا على سر لم نكتشف حتى الآن . وهذا الموقف الذى ذكرناه يتطلب القدرة على الإنصات ورد الفعل ، والشعور بأننا لم نفهم بعد ، وأن علينا أن نبذل الجهد للتوصل إلى الفهم . بحيث يكون هذا الفهم فعلاً باحثاً تكابده النفس بكل كيانها لا مجرد نظر عقل .

ويشجع من هذا من ناحية أخرى أن نقدر كل اهتمامنا بالمؤلف الذى اعتقدنا يوماً - وهذا أمر نادر - أننا قد أسخطا بفكره كله . ذلك لأن مثل هذا المؤلف لن يكون في نظرنا فيلسوفاً ، ولن يعنى منه إلا الفكر العقلانى الذى يتعامل مع المفاهيم ، ويعرفها ، ويوفق بينها ، ويتصوره أنه قد وضع يده على الكل . بيد أن المفكرين الذين هم شأن في تاريخ الفلسفة هم أولئك الذين يكافحون ويصارعون ؛ أولئك

مزعومة : لفهم مرحلة متتهية من مراحل التطور الإنسانى ، وهى المرحلة المسابقة على عصر العلم ، وتتبع سياق الأسباب والمسببات المعجبة التى أدت إلى اكتشاف الصواب من ثانياً الخطأ ، وظهور الحق من خلال طوايا الباطل . وربما جاء الاهتمام بتاريخ الفلسفة عن ميل إلى الترف العقلى ؛ فينبك الإنسان على لعبة عقيدة يملأ بها أوقات فراغه ، أو عن حقله جوفاء تسجل كل ما وقع بعذاً فيه ، وتضع كل ما يمكن أن تعلق عليه صفة الفلسفة في موسوعة تضم وقائع التاريخ العقلى التى لا حصر لها .

غير أن أمثال هذه الدوافع وما شابهها غير كافية ؛ وهى تردى في النهاية إلى نفى الفلسفة وإنكار حقيقتها . إنها تبين أن السبب الكافى للاستئصال بتاريخ الفلسفة لا يمكن إلا أن يكون هو التلشف أو التأمل الفلسفى نفسه . ولن يكون لهذا الاشتغال معنى إذا انشغلنا بالأسئلة والأجوبة التى تلقى بها في تاريخ الفلسفة . وإذا لم نفعل هذا فلن يفرج الأمر من تحصيل معلومات عقيدة ؛ معلومات خارجية عن واقع مضى ولم يعد يعنيننا في شيء . وربما لا نخرج - بـإتكاننا للفلسفة على هذه الصورة - عن تحقيق بقية من الفلسفة أو فلسفة سلبية تتسل بالدهر الطائش بالأفكار الفلسفية ، ونفرغها من معانيها ، وتصبح مع ذلك معظام أجسادها الميتة عبث المشعوذين ، أو تستخدمها في تغليب النفس .

ولا معنى لتاريخ الفلسفة إلا بالقياس إلى التفكير الفلسفى نفسه ، الذى يشمر بامتاته الأصيل إلى الشخصيات التاريخية المبررة عنه ، ويصرح على تأكيد حياته بمداومة النظر فيها . إننا نريد أن نعيد ما يجتأ على التلشف ؛ نريد أن نجرب في الحاضر ما هو بطبيعته أبدي ، وإن كان لا يظهر في التاريخ إلا في صور وأشكال جزئية . ونحن نفهم أنفسنا حين نفهم تاريخ الفلسفة ، ونستمدد للشجاعة من النماذج التى يقدمها لنا . كما أننا نتراضع ونعرف حدودنا عندما نرى أن كل ما هو عظيم قد كتب عليه القضاء والمزلة ، وأنه يظل في نهاية المطاف شخصياً وفريداً . ونحن ندخل في حوار باطن مع الماضى ، ونجد أفاق حاضرتنا عبر آلاف من السنين . إن هذه الآلاف من السنين لم تنطو بالنسبة إلينا ، فعلى كل واحد منا أن يقرر بنفسه ماذا يبقى منها حياً ، وماذا يستحق أن يبيت للحياة ، ماذا يسيطو به النسيان ، أو يسيح بنا على جل جنتابه ، أو يتركنا في حال من اللامبالاة وعدم الاكتراث .

إن إقبالنا على تاريخ الفلسفة عن رغبة واهتمام هو نفسه نوع من التلشف . ولابد الآن من توضيح هذا عن كتب :

(١) لن يفهم الفكرة الفلسفية إلا من يقدر على التلشف . ويعتقد بعض الناس اعتقاداً مساذجاً أن معرفة اللغة التى كتب بها النص الفلسفى تكفى لفهمه فيها عقلياً واضعاً ، ويأخذون هذه المسألة كأنها أمر يهين . ولكننا نطرح هذا السؤال : وماذا نفهم نحن حقاً من فلسفة الماضى ؟ إن الإحاطة بالمؤلفات الموجودة ، ومعرفة الموضوعات

تربط بينا برباط التاريخية المشتركة التي لن نتمكن أبداً من إدراك كتبها أو تجديد شكلها، وإن كان التواصل هو الذي سيجعلنا نشعر بها في صيرورة الوجود الكوني بأسره .

لهذه الأسباب لا توجد حقيقة وحيدة في صورة وجهة نظر أو نسق محدد . ولا يمكن أن تدعى الحقيقة أنها هي الحقيقة النهائية للمعرفة الراجعة وأن كل معرفة سابقة يجب أن ترتب على أساسها بحيث تكون مجرد إعدادات وتجهد لها .

وليس في تاريخ الفلسفة كذلك مركز واحد أو نقطة ثابتة ونهائية . كذلك التي يصورها التفسير المسيحي للتاريخ في صلب المسيح - ، بل هنالك المكان اللاتباقي الذي تعبر فيه الحقيقة عن نفسها بأصوات متعللة للماني . وكل محاولة لتثبيت دائرة المفكرين المعظم ستكون أشبه بلاهوت جديد ، إن لم تكن نوعاً من التعبير الجمالي عن عدم الإحساس بالمشورية .

لا شك أن المفكرين الكبار يتفوقون علينا تفوقاً لا حد له في عظمتهم وقوة إبداعهم ومعنى وجودهم ، ولكنهم بشر بشاركونا المصير نفسه ويسوا آلهة . وإذا كنا ننظر إليهم نظرتنا إلى القدوة والمثل ، فليس معنى هذا أن نقلدهم أو ننفض آثارهم على طريق محدد مرسوم ، بل معناه أن نتابعهم في السير على الدروب الباطنة التي لم تكتشف بعد .

(٣) إن رفض تجسيد تاريخ الفلسفة في مجموعة من الحقائق الموضوعية ، القطعية ، النهائية ، لا يمنع ضرورة استكشاف أشكالاً ملاحياً ، فلابد له من أن يتخذ شكلاً كلياً بالنسبة لعصره ولقدرته المفكرين المعاصرين على التفهم . وهذا التصور التاريخي الشامل يسهم في تجديد شكل التفلسف الحاضر . فإذا تغير التفلسف تغيرت معه طريقة تصور تاريخ الفلسفة واستيعابه .

ومعرفة هذه الثغرات تؤثر حتى على طريقة الاستيعاب . صحيح أن هذا الاستيعاب يلجأ إلى صور ثابتة ، ولكنه يجرس على الاحتفاظ بقدرته على الحركة والتغير الممكن . وتشأ رؤية جديدة لتاريخ الفلسفة عندما يتغير التفكير الفلسفي نفسه فجأة بحيث تبدو أنصوري التي دأب تاريخ الفلسفة على استخدامها حتى ذلك الحين معرفة أو مشوهة ، وطرح الناس على أنفسهم هذا السؤال : ما الصورة التي يجب أن يتخلصا تاريخ الفلسفة في ظل الظروف والأوضاع الجديدة ؟ كيف تتصوره ، على سبيل المثال ، تصورا وجودياً ؟ وكيف تتعرف تفكيرنا الفلسفي الخاص في تفكير العصور القديمة ؟ بل كيف نعرف أن تفكيرنا - الذي تصورنا للحظة واحدة أنه جديد كل الجدة - يتعكس على صفحة التفكير القديم المورث في القدم ؟ وكيف نقضى على وهم الجفلة بحيث نشف من خلال الثوب التاريخي المعاصر تلك الفلسفة المخالفة التي تربطنا بجميع الفلاسفة السابقين ؟

(٤) إذا كان الاستيعاب الأمثل لتاريخ الفلسفة يقتضي التخلص عن

الذين لا يدعون أن السر قد كشف لهم القناع عن وجهه ، والذين ندوسهم فلا نتعلم منهم مادة معرفية فحسب ، بل يشدوننا في مجرى الصراع الدائر في داخلهم ، ويميتونا على تجربة دوافعهم ومطامعهم . ولن تكون للدراسة لتاريخ الفلسفة أية قيمة ما لم يستمر فيه الكشف المتصل للوصول إلى الرؤية الفلسفية الخاصة .

لنتمسك إذن بالتواضع ونحسن تقبل على هذه الدراسة . فلم يتسن حتى الآن لإنسان واحد أن يطلع على جميع مؤلفات جميع الفلاسفة ، أو يعرف كل اللغات التي تم بها التفلسف معرفة كافية . أضف إلى هذا أن حدود تفلسفنا الخاص هي نفسها التي تحد من قدرتنا على تصور تاريخ الفلسفة وفهم قدامس الفلاسفة . ولهذا فإن هذه القدرة تنمو وتزيد بمقدار غو تفكيرنا الخاص واتساع أفقه .

(٥) إن استيعاب تاريخ الفلسفة متضارب مع التفلسف الشخصي . وليس معنى هذا على الإطلاق أن يوجه هذا التاريخ أوبى ويقوم من وجهة نظر فلسفية محددة ؛ لأننا بهذا سننظر إليه من الخارج نظرة غير تاريخية . ولن يكون استيعابنا لتاريخ الفلسفة فلسفياً إلا إذا وفقنا في الاحتفاظ بوعينا بالشامل ، وتمسكنا بفضل هذا الوعى بقدرتنا على الحركة وسط وجهات النظر المتعددة ، وحرصنا على الانفتاح الدلالي على كل ما يتسم بالطاقم الفلسفي الحق .

من أجل هذا كله نعرض كتابة تاريخ الفلسفة من وجهة نظر محددة ؛ فليست الفلسفة عبر تاريخها كالأوجه الإنسان الذي يمكننا رؤيته ووصف ملامحه بنظرة واحدة ؛ من حيث مراحل تطوره الموضوعي ، وظروفه وشروطه الاجتماعية والنفسية والبشرية . . . الخ . (فكل هذه مناهج بحث مهيأة تتصل بوقائع ، وظواهر ، وجوانب جزئية مختلفة ، دون أن تمس ماهية الفلسفة نفسها) . وليس من سبيل إلى الفلسفة إلا بالتفلسف نفسه ومن داخله : قد يستطيع الإنسان أن يفقد إليه ، ولكنه لن يستطيع أن يحيط به إحاطة شاملة .

والنفاذ إلى صميم التفلسف لا يعنى تبني وجهة نظر محددة ، كما أن الاستيعاب التاريخي لا يعنى تطبيق نسق ثابت أو تخطيط مسبق . إن فهم أفكار التراث وفلسفاته بفصل المعرفة المشتركة التي يكتفها « الشامل » هو الذي يجعلنا قادرين على التواصل الذي تتضح الأصول في ضوءه . ومن يدرس مؤلفات أحد الفلاسفة السابقين في إطارها التاريخي ، ولمس أعماقها اللغوية ، سيحس هو نفسه بواقعه التاريخي الخاص ، ويتكشف له أعماقه التي لا يسبر غورها . والمهم قبل كل شيء هو مدى توغل ذلك الشيء - الذي ينبثق من التاريخ ليوقظني - في أعماق الشامل الذي أكونه أنا نفسى . والمهم أيضاً هو من ينصت في داخله وما الذي ينصت إليه . إن التفلسف المشترك لينفذ - عبر التاريخ - في مجال إنسانيتنا ويكون التاريخية الواحدة التي يقوم عليها وجودنا بأكمله . والذي يعيدنا ويقود خطانا هو وعينا بالأصل الواحد ، والمصير الإنسان المشترك . كذلك فإن تاريخي الخاصة وتاريخية الفكر الغريب عني لا تفصلنا فصلاً مطلقاً ، وإنما

كل وجهة نظر ، وإسقاط كل نسق أو تخطيط مسبق ، فإن والدنا في ذلك لم يكن شيئاً قليلاً (كان نفع في السوتية والموضى) ، مل سيكون كثيراً : سيكون هو الواقع وهو الحقيقة التي سبها عليها ، ونفيس ونحكم ، ونقبل ونرفض وفقاً لها ، بحيث لا نجد أو نثبت عند معيار موضوعي معين . وسيكون علينا أن نحافظ على راحة هذا الواقع وصعق وبراء معانيه كما خبرناه في تفكيرنا الفلسفي ، وتعرفنا في فلسفات الماضي . وستزداد قدرتنا على الكشف بمقدار قربنا من الواقع .

إد أي محاولة تهدف للوصول إلى معرفة ثابتة - حتى ولو كانت غامضة - بالواقع والحقيقة بمعناها الفلسفي ستكون في النهاية معرفة غير كافية ، وستلجأ إلى التفسير السطحي الذي يسطر كل شيء ، سواء في ذلك أتمدت المنفعة العملية للمعرفة أم جعلت الصدارة للدقة اليعينية اللازمة . وسترجع بوجه خاص إلى المعرفة التجريبية والموضوعية في علم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم الحياة (وعندئذ تصبح الفلسفة وظيفة للحياة ، ويستوى في ذلك أن تعد الناس بالأوهام الضرورية ونحجب عنهم العيوب والشرو ، أو أن نصبح نوعاً من العلاج النفسي أو قوة دافعة على الانطلاق) ، أو ترد إلى الوضوح العلمى لدوى بوجه عام ، أو إلى عالم الروح المبدع للأفكار ، أو إلى معرفة الله والروح ، أو إلى الأخلاقية التي تضع المثل العليا وتشرع قواعد السلوك . لا شك أن كل هذه الاتجاهات محتوية على جزء من الحقيقة . ولكن التفسير الذى يستوعب تاريخ الفلسفة بأكمله ينبغي عليه أن يجعل تعدد أبعاد حقيقة فعلية تتمثل في تشابكها اللانهائى وحرمتها المتصلة (ولا تجعل منها مجموعاً مركباً من عناصر بسيطة) ، كما ينبغي عليه ألا ييسل المعطيات المباشرة الملموسة (كالواقف الاجتماعية والأمراض العقلية . . . إلخ .) بل يقبلها على ما هي عليه ، ويسجلها ويحدد أهميتها ، دون أن يتجاهل الجوانب الخيالية العجيبة ، بل يحاول جهده أن يكتشفها ويستخلص منها مصمونها واقميا . غير أن تعدد التفسيرات على هذه الصورة أمر يتهدده التشتت والفتن . فإين نجد المركز ؟ أين نمر على الواحد والكل الذى يتعلق به كل شيء ويرجع إليه كل تفسير ؟ إنه تكشف الوجود في الإنسان ؟ فمن خلال جميع أشكال الشامل - الذى يكون هو نفسه ، ويعرف فيه نفسه بوصفه وجوداً يستشرف العالم - يحقق الإنسان ما يدرك أنه وجوده الأبدى تحقيقاً تاريخياً ، بحيث يرتبط وجوده بالمعرفة التي يحصلها ، ويصحبان شيئاً واحداً .

(٥) إذا كان ه الشامل ، هو الأصل في كل محاولة لاستيعاب تاريخ الفلسفة ، وهو الموضوع الذى لا سبيل للوصول إليه ، فإن هذا الاستيعاب يتم بطريقة عينية ومعددة من خلال موضوعية المعطى في الواقع ، أى من خلال دلالته ، وتخطيطه ، ومشروعه ، والمهدف منه . . . إلخ . وينظر مؤرخ الفلسفة فيرى أمامه المجال الشاسع الذى تتركز فيه مواد لا حياة فيها . ويبدأ غرض هذه المواد على مستوى

الوقائع ووضعها في غريبال النقد العلمى . والحقيقة أن ه الشامل ه هو المعنى والواقع في أن واحد ، وكلاهما لا يفهم إلا بطريقة غير مباشرة في شيء اتخذ صورة موضوعية محدودة . وعلينا أن نتحسس حركات الشامل من خلال الوقائع . ولهذا ينبغي البدء بفحص الوقائع وتحصيلها للتأكد مما حدث في الواقع . ثم تأمل لحظة الإنصات والاستبصار واستكنة حقيقة ما كان .

بهذا ينشئ الواقع للحظة إلى واقع تجريبي وآخر جوهري . ونلاحظ شيئاً يتحقق بأعظم مما للتحقق من معنى ، ولكنه يبقى معزولاً ، معلوم الأثر ، ويسقط في النسيان . ومن طبيعة الذروة العالية أن تتخذ محاولة الاقتراب منها في تاريخ الفلسفة هذا الطابع المؤقت ؛ فليس من الممكن أن نشتها في صميم الأصل ، بل يتحتم محاصرتها والدوران حولها من الخارج - ربما يستطيع المؤرخ أن ينفذ إليها بتسميره ، ولكن يستحيل عليه الإحاطة بها . وأسباب تأثيرها أو عدم تأثيرها على مجال الواقع لا تكمن فيها هي وحدها ، وإنما ترجع كذلك إلى مواقف جزئية وشروط خارجية - بحيث إن التفسيرات التجريبية التي تقدم لها لا تكون أبداً تفسيرات نهائية شاملة .

وعمليات التعريف والتعديل التي تتعرض لها « الذروة » وتجعلها تتحول إلى أشكال تساعد على انتشارها واتساع نطاق تأثيرها عمليات ملازمة لطبيعتها ، ولكنها ليست قوانين مطلقة بغير استثناء ه فهم تلقى الضوء على النتائج ، ولكنها لا توضح الجواهر نفسه .

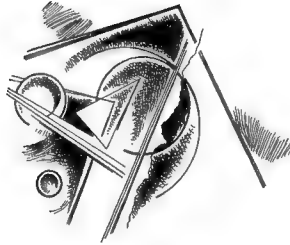
إن تاريخ الفلسفة بمعناه الحقيقي هو حركة حيوية التفسلف الذى ندركه عندما نتقرب منه لمحاولة فهمه ، وتتأمل عالمه ، وتندبر نتائجه . ولكن أصول هذا التفلسف هي الحد الذى يتطرق منه كل شيء ، وينتج عنه إليه كل شيء ، وإن كان من المحال أن تصبح موضوعاً أو واقفاً يمكن بيانه بطريقة موضوعية محددة . وأكثر تفسيرات تاريخ الفلسفة حظاً من التفلسف هي تلك التي تمكننا من الإحساس بالدرى ، والأصول التي يتوقف عليها كل شيء ، وتساعدنا على ألا نفقد علاقتنا معها ، وأن نبقي على صلة مستمرة بها .

بهذا يمكن أن يتحول البحث في تاريخ الفلسفة في نهاية الأمر إلى مصدر تأثير وفاعلية فلسفية متجددة ؛ فلا يستبعد أن ينظر المجال الفسح - الذى تتكلم فيه أنقاض المواد والمعلومات التي يجثم عليها الموت - على بلور خفية يمكن أن تبعث إلى الحياة أو أن تدب فيها الحياة لأول مرة ، وذلك إذا استطعنا أن نمر عليها ، ونعرفها ، ونعيد غرسها مرة أخرى . لقد كان هنا شيء لم يسمع له صدى ، وهو ينتظر من يستخرج من العصوص ويفسره . عندئذ يظهر للنور وتزدهر فيه الحياة . ولا يندر في التاريخ أن نمر على حركات جديدة انبثقت من معطيات أو « لقي » تاريخية تم الكشف عنها ؛ فقد تعلم الإنسان كيف يقرأ نصاً ويفك رموزه ، بعد أن ظل قروناً طويلة ضحية عدم الفهم أو سوءه .

(٦) إن مؤرخ الفلسفة يجد أمامه فرصة اختيار المفكرين الذين يمكنه أن يرتبط بهم ويتخذهم فلولاً أو يمدحهم على العكس أضداداً له . وهناك تنفس أمامه طرق ودروب غير مطروقة يكون حراً في أن يسير فيها أو يتجنبها . كذلك فإن وضوح اختياره هو الذي يلقي

الضوء على ميوله ودوافعه .

هذه الأسباب كلها تكون دراسة تاريخ الفلسفة دراسة فلسفية . وينبغي أن يكون التاريخ الصحيح للفلسفة مدخلاً إلى صميم الفلسفة نفسها ، كما يتحتم أن يؤدي الاشتغال به إلى تعمق التفكير الفلسفي .



فقدنا الحياة الثقافية

فقدت الحياة الفكرية والثقافية في بلادنا علمين من أعلام النقد والبحث الأدبي ، إذ فقدنا المرحوم الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر ، الذي أسهم في تأسيس النقد الروائي في لغتنا العربية ، واختطفته المنية وهو لا يزال في أوج عطائه العلمي والجامعي .

ثم منينا بفقد علم آخر من أعلام حياتنا الثقافية وروادها المؤسسين ، هو الأستاذ الدكتور لويس عوض الذي مثل نشاطه النقدي والأدبي جانباً بارزاً من جوانب حياتنا العقلية .

وفصول إذ تشارك أحباب الفقيدين ورفاقها أسفهم العميق لفقدتهما ، ندعو الله أن يتغمدهما برحمته ورضوانه .

In 'Al-Aqqad's Poetry and Tradition' Ibrahim Al-Saifeen analyses traditional elements in the poetry of Al-Aqqad. In a detailed examination of his subjects, diction, syntactic structures, imagery and rhythms, the writer seeks to show the impact of the Arab poetic tradition on Al-Aqqad's work. The latter's attitude to the Revivalists, whether in subject-matter or in language, puts his critical concepts into question. This voluminous poetic oeuvre makes one doubt his ability to make use of his own poetic theory in creating a language substantially different from that of the Revivalists. Al-Aqqad had criticised the latter for lack of a contemporary idiom answering the needs of modern men, and yet he does not seem to have achieved much himself in that respect.

Al-Saifeen wonders: has Al-Aqqad and his two colleagues- Al-Mazini and A.Shukri-managed to sufficiently liberate themselves from the influence of the Revivalists? Were they able to reconcile their critical theories and their poetic practice? To answer this question it is necessary to examine the critical tenets of the *Diwan* group in the light of Al-Aqqad's verse blending as it does traditional and innovative elements. This Al-Saifeen sets out to do.

Lastly there is Atta' Qafafi's 'Taha Husayn and Abbas Al-Aqqad: A Comparison of Critical Stands'. This serves as a link between the two axes of the present issue of *Fusul*. The writer starts by recording certain points of contact between the two figures. He then moves on to an analysis of their theoretical and applied stands. Taha Husayn has shown an early interest in the psychological approach to literary studies, as well as an interest in the relations between author, critic and audience. It is to be noted, however, that he shifted his ground to lay more stress on the sociological approach. Hence a certain contradiction in his attitude.

Al-Aqqad, on the other hand, was all for the psychological approach. Both in his choice of critical touchstones and in his applied judgements on literary history he gave precedence to psychology over all other disciplines. Qafafi reviews Taha Husayn's and Al-Aqqad's criticism of Al-Mutanabbi and Abul-Asa among the ancients, and of Hafiz and Shawqi among the moderns. He notes that Taha Husayn's criticism proceeds along two paths: first he gives free rein to his taste and heart to enjoy the text in question. Then he exercises his mental powers over it in a blend of thought and feeling, of knowledge and understanding.

Taha Husayn's theoretical pronouncements give the impression that he is more interested in poetry than in the poet. But his applied studies tell a different story. This leads Qafafi to the conclusion that, contrary to what his theory may proclaim, Taha Husayn was nearer to the psychological approach in his critical analyses.

As for Al-Aqqad he was motivated by strong personal emotions. Hence his preference for ironic and sarcastic devices. There is also a tendency towards denunciation and refutation of other people's views. In writing of historical figures he would try to re-live their experience and to share their concerns. There is, however, this difference between Al-Aqqad and Taha Husayn: the former is more consistent than the latter in his adoption of the psychological approach as manifested in his practical criticism and in his critical analyses.

Translated by:
Maher Shafiq Farid



Two striking concepts in his approach to poetry are: (First) Poetry has its origins in something deeper than the senses (Second) There is a close link between poetry and truth. To Al-Aqqad 'artistic truth' is but another name for 'psychological truth': it is an expression of the essence of the self and things. The motive for writing poetry takes precedence over a poet's language. In other words, sense produces forms. Personification in the sense of animating nature is one source of creative energy and an integral part of the imagery of poetry.

Al-Aqqad's notions on poetry could be traced back to his readings in the European Romantics and Symbolists. From them he took his concept of the creative imagination and of the born poet. It remains to ask: how original was that concept? and what was Al-Aqqad's contribution to the scale of values in modern criticism? Fattouh replies that in three of his works— *Al-Diwan*, *Ibn Al-Rumal* and *Egyptian Poets and their Environment in a Previous Generation*— Al-Aqqad was an innovator, though an extremist in some respects. Both he and Mutran were innovators, Mutran more so in his poetic practice than in his theoretical pronouncements. We may paradoxically say that Al-Aqqad was an imitative innovator, or an innovating imitator. He had an ideal in mind which he more or less achieved.

In 'Stylistic Concepts in the Criticism of Al-Aqqad' Mohamed Abdel Muttalib stresses the difficulty of entering the world of Al-Aqqad, a wide-ranging and encyclopaedic author. No less difficult i.e. the attempt to sum up his most important stylistic concepts.

A researcher has to take two opposite directions at one and the same time: first he has to be cumulative, and second he has to be analytic. According to Abdel Muttalib, Al-Aqqad's critical theory and his belief in the psychological approach could explain many of his notions of style.

Al-Aqqad's theoretical starting-point is a belief in language as a mirror reflecting the character of the speaker. From this he would proceed to an examination of the particular character of a given author and his independent personality. A writer's art and life are one: for a poet's work is part of his inner biography, a concept that dominates much of Al-Aqqad's practical criticism.

In his treatment of the question of spontaneity and artifice Al-Aqqad maintains that expression should have a beauty of its own, that it should be functional and not a mere borrowed ornament. He judges poets in the light of this criterion, though it should be added that he is not opposed to artifice indiscriminately.

A poet is impelled by hidden motives that cause him to choose a certain linguistic register with certain semantic overtones. As for the duality of the relation between the signifier and the signified, Al-Aqqad— following in the steps of logicians and rhetoricians— distinguishes between a name and what it refers to. The latter, however, has only a mental existence. Hence different interpretations of the one object by different people. From This Abdel Muttalib proceeds to an interpretation of the relationship between letters of the alphabet and what they signify.

A mixture of individualism and collectivism is easily discernible in Al-Aqqad's concept of style. Individualism takes the form of particular psychological reflections; collectivism is represented by the general environmental impact. To critically deal with literary discourse a twofold process is required: on the one hand we have to peer into the hidden interior; on the other into surrounding environment. Both elements affect the production of phrasing first and the production of significance second. Without this process no literary achievement is possible, especially in the field of poetry. Perhaps the reason why Al-Aqqad was so remote from the stylistic approach was his wholehearted adoption of evaluation as a critical criterion: he fell back on a number of touchstones making for beauty or ugliness which kept him within the fold of traditional Arabic rhetoric, though his work was shot through with some modern Western concepts.

This, of course, implies no belittlement of **Taha Husayn's** role and significance. According to **Abdel Badie** it is idle to dwell on the writings of **Taha Husayn** without looking ahead and trying to go beyond him. We have to participate in its adventure of the modern mind in its attempt to secure the freedom of literary expression.

To live in the shade of the past, to sleep as it were on one's laurels, not to take part in the current debate—that would be to betray a critic's job. The latter has to know his place in the web of the present and the future, in the light of permanent principles and not mere facts. Historicism is liable to overlook perennial facts of literary history. In **Taha Husayn's** critical adventure the philosophy of **Descartes** was of much help. The foundation of **Descartes'** philosophy is the 'I', the individual subject. Man has to demolish all preconceived postulates and to embark on a process of re-construction in order to achieve true knowledge of oneself and of the external world. **Abdel Badie** maintains that the controversy to which **Taha Husayn's** writings gave rise was not a passing phase created by certain circumstances. It was rather an embodiment of a real crisis and the outcome of stagnation in literary studies for centuries. This stagnation is still with us though it has taken different guises. This can be seen in the duality of cultures (Eastern and Western) and the excessive dependence by some scholars on literary history which subjects the text to ulterior considerations. All criticism, on the contrary, should be based on an examination of a poet's language and the way he is trying to solve his artistic problems. It is our duty to see where **Taha Husayn** is to be placed in this ongoing controversy and to examine the future of Arab criticism in this light. **Abdel Badie** proposes a new reading of the history of criticism in an attempt to go beyond the duality of cultures and other related problems. He discusses the question of critical criteria and the 'sign' in semiotic studies. He crystallizes a new concept of the linguistic phenomenon, one that is not alien to **Taha Husayn's** thinking though it was couched in the terminology and intellectual context of his time.

With **Ali Shalash** who writes on '**Al-Aqqad's Scattered Autobiography**', we move on to another plane. According to **Shalash**, **Al-Aqqad** was a staunch believer in the relationship between literature and the author's personality. The former was a mirror reflecting the latter. Hence his preoccupation with the biographies of a number of eminent men and women. In his only novel **Sarah Al-Aqqad** relates his own experience of love, an affair with a certain lady by the name of **Alice** and his relationship to another woman, the well-known writer **Mai Ziyadah**. In another of his works **At Home Al-Aqqad** provides his reader with ample autobiographical material and sheds much light on his life at home among books, reading and writing. This material is indispensable for an understanding of his character, reserved and proud. Again his **Myself** and **A Writer's Life** give us vignettes of his literary career.

Shalash maintains that **Al-Aqqad's** autobiography is scattered over a number of works and not wholly contained in one volume. From an examination of this scattered material we may come to grasp the basic traits of **Al-Aqqad's** character: individualism, introversion, a good memory, sharp manners, punctuality and discipline. **Al-Aqqad** has himself defined the three major traits of his own character as challenge, enlightenment and religiousness. **Shalash** seeks to shed light on the circumstances that formed **Al-Aqqad's** character such as poverty, imprisonment and party conflicts. He concludes that **Al-Aqqad's** scattered autobiography should serve for a fully-fledged one that remains to be written. At least two thirds of **Al-Aqqad's** career were spent in constant strife with his age and with personal problems. It was far from being an idle, or even an ordinary, life.

Fatouh Ahmed writes on '**The Surface of the Mirror: Al-Aqqad and Poetry**'. As a poet **Al-Aqqad** was a mirror reflecting its surroundings, his own thoughts and feelings in a most authentic and intimate manner. The key to **Al-Aqqad's** character is his belief in 'authenticity' and 'originality' a good mirror has to be faithful in rendering what passes before its surface.

descriptive long-windedness; and monologue. He then deals with the lyrical mode as giving expression to the sensibility of the individual self.

Munir sees the concept of love as linked up with that of paradox. Love scenes, in their totality, are paradoxical: they represent a conflict between freedom and necessity. In Munir's analysis, genuine paradox has its root in a mutual tension between feeling as an inner response to an external appearance and experience as practice conditioned by reality.

In her 'Particularism of Aesthetic Formulation of Place in The Work of Taha Husayn' Nabila Ibrahim sees place as closer to man's life than time. One's existence is only realized in place. Starting from this the writer seeks to reveal the significance of place in the work of Taha Husayn. In his narrative discourse time equals mortality or leads to it.

Taha Husayn seeks on many occasions to break the barriers of place through the use of what he calls 'sensible imagination' and the sense of hearing. He creates an interplay between physical space and mythical space in a cognitive world. To Taha Husayn the dialectic of place is not one between the real and the transcendental; rather it is a dialectic of the real and the mythical, a dialectic of Yes and No. One of his favourite stylistic devices is the use of temporal terms in spatial contexts, thus endowing the sense of place with an important semantic significance. It acts as a magnet attracting other elements. Another of his devices is the interplay and overlap of places as in *The Dreams of Scheherzade*. Here the writer turns his back on physical place, previously portrayed with such loving care in the autobiography *The Stream of Days*. As for space in the rest of his fiction, it is a vacuum to be filled with persons and objects. It is the duty of the protagonist to know where he is located in relation to space, people and objects.

In Taha Husayn's fiction time must have a stop to afford the characters the full opportunity to take stock of the place in which they are planted. It is a kind of concentration on one dominant narrative dimension. It stresses the link between the self and its palpable, mobile and personified existence.

In 'Taha Husayn and German literature' Mustapha Maher takes us to another area: that of comparative literature and cultural interaction. He reviews Taha Husayn's relation to German literature and his writings on two German authors: Johann Wolfgang Von Goethe and Franz Kafka. Taha Husayn's starting-points here are of considerable significance. He stresses the need for translation from foreign languages so that we may get acquainted with other political systems. He calls for renovation and assimilation of other civilisations and draws attention to the links between human culture and the correspondences between different branches of science, arts and philosophical systems. Taha Husayn dwells on Goethe's view of Islam and faith, analysing his attitude to both and illuminating it. In his treatment of Goethe's *West ostlicher Divan* Taha Husayn applies a mixture of Arab and Western critical approaches. He is keen on putting into relief two things: the simplicity of the anecdote and the parallels between Goethe and Homer. In this way Taha Husayn manages to give an example of creative interaction of different ideas, persons and cultures. Maher deals with Taha Husayn's criticisms of Goethe: sometimes endorsing and at other times trying to refute them. He then moves on to the idea of 'cultural despotism' as exemplified in the suppression to which Kafka's work had been subjected under the Nazi regime. He draws attention to parallels between Egypt and Germany at the time.

Taha Husayn sheds light on Kafka's tragedy and on the problems of Western man in our time: loss of trust, anxiety, fear, doubt, the search for security and the religious quest. Taha Husayn seeks a link between Kafka and Abul- Ala Al- Maarri as human beings. Maher concludes that in his dealing with German literature, Taha Husayn was calling for keeping abreast with human culture and choosing for subjects authors linked with the East. He was also trying to enlighten his countrymen and to create a healthy climate of thought in which freedom could flourish.

Lufti Abdel Badie writes on 'Taha Husayn and the Fate of Arab Criticism'. To explore the prospects of the future is the most important task facing this generation.

always hearing behind the voice of **Taha Husayn** another saying 'I am the Speaker, **Taha Husayn**'. According to **Ismail**, **Taha Husayn's** speech cannot be understood apart from the idea of 'I'. This may make its appearance in his work explicitly and sharply. Or it may take on some disguises being projected upon others. This points to **Taha Husayn's** self-consciousness and self-esteem. It is as if he were aware of his distinguishing merits, an awareness that is reflected in his formulae and speech habits. **Ismail** deals with these in detail, pointing out their significance for readers and listeners as well as their relevance to **Taha Husayn's** thought and *Weitanschauung*.

In his essay 'A Dialogue of Identification: **Taha Husayn**, **Al-Maarri** and **Al-Mutanabbi**', **Salah Fadl** reveals a written dialogue spanning well over three centuries. Dialogue is in one sense the utmost degree of adjustment between discourse and reception. It opens a gap in the structure of consciousness and thought on the one hand; but on the other it makes for an identification of both reader and receiver, in so far as any act of understanding is a point of contact between two discourses, i.e. a dialogue. It is futile to try to cease being oneself in order to become another. Even if it were possible it would be a vain endeavour since it would be little more than a reproduction of the first discourse. Consequently **Al-Maarri's** understanding of **Al-Mutanabbi**, as reflected in the commentary *Ahmed's Miracle*, and **Taha Husayn's** understanding of both men, constitute the triangles of a tripartite dialogue. It has a unique significance revealing as it does the Arab mind in the making and in its emergence to meet the challenges of civilisation and history.

Fadl traces the problems to which this dialogue has given rise. One of the main problems is the relation between a poet and artistic tradition. This had been dealt with, by the ancients under the heading of 'plagiarism' and by the moderns as 'intertextuality'. A quantitative analysis of the problem would lead to conclusions modifying some prevalent critical concepts. **Fadl** dwells on a number of stylistic phenomena related to the hermeneutic activities of a sympathetic reader (**Al-Maarri** in this case) in an attempt to show how fruitful those activities had been. Of modern technical terms, **Fadl** chooses to use the word 'identification' to describe **Taha Husayn's** attitude to both **Al-Mutanabbi** and **Al-Maarri**, recording in the process the development of that attitude. From researches on the aesthetics of reception **Fadl** selects some principles shedding light on interaction, in the act of reading, between the structure of a work of art and the sensibility of the receptor in his awareness of the literary phenomenon. The procedure is applied to **Taha Husayn's** criticism of both **Al-Maarri** and **Al-Mutanabbi**. **Taha Husayn** has been able to transcend the concept of reflection, common in his age, to reach identification, if only sporadically, with his authors. In his reading of them, the aesthetics of the texts under study are brought out. The fates of sender and receptor converge thus fixing degrees of response, levels of interpretation and elements of Poeticism.

Walid Munir's study of 'The Idea of Love in Three Novels by **Taha Husayn**' deals with aesthetic handling of ideas. The concept of love is chosen as basic to the narrative discourse of **Taha Husayn**. It is contemplated on three levels: the mythic, the romantic and the realistic. The three levels are compared in their convergences and divergencies. Through an analysis of three **Taha Husayn** novels-*The Dreams of Scheherzade*, *Lost Love* and *The Call of the Curlew*-**Munir** seeks to depict constant and changeable elements as manifested in the image of woman and the image of love. He then moves on to discuss what he calls the contradictions of love as a duality, with reference to the relation between love and knowledge on the one hand, and love and freedom on the other. He concludes that **Taha Husayn's** philosophy of love takes the form of a suspended choice. The total silence assumed by the narrative discourse, terminating the way it does, indicates a suspension of reply and consequently a suspension of choice. Choice, a function of freedom, shades into different kinds of necessity and is a kind of displacement projected into the future. **Munir** penetrates into stylistic manifestations of the notion of love in the work of **Taha Husayn**, on the basis of 'recollection'. These manifestations take four forms: hovering; the use of repeated signs;

THIS ISSUE

ABSTRACT

For a year now literary and cultural circles in Egypt have been celebrating the anniversaries of a number of leaders of Arab thought on national and international levels. At the head of the list are **Taha Husayn** and **Abbas Al-Aqqad** who sum up the achievements of a constellation of men of letters who represent the movement of enlightenment and modernisation.

Fusai felt it was her duty to contribute a number of papers putting questions to this not so remote phase of our cultural history, to record literary movements in the framework of Arab civilisation and to point out the achievements of a past generation. Such an attempt would stress methodological progress that goes side by side with accumulation of creative work. The perspective we have always tried to stress is that of intense study of the particular in order to map out the general. We regard the literary and cultural message as an agent making for both expression and change.

At the head of our issue is **Enzeldine Ismail's** 'I am The Speaker, **Taha Husayn**'. The writer takes for granted a distinction between speech and writing. What readers have before them is a body of writings bearing the name of **Taha Husayn**. It is speech rather than writing and it springs from a primary distinction between the oral and the written. It is based on a general theoretical principle and a deduction from **Taha Husayn's** speech writing. The difference can be put in the following formula; a speaker is always and of necessity more intense than a writer. Speech takes place only in the presence of another, a presence that puts pressure on the speaker and creates a certain kind of tension. The 'I' has chosen to speak, while the other is waiting, expecting and receiving. Implaying as it does both a speaker and an addressee, the speech act involves an opposition between an 'I' and a 'You'. It makes little difference whether the addressee is physically present or merely a figment of the speaker's imagination. Imagined presence is no less real than an actual one.

The 'I' of the speaker stands for total presence in the speech of **Taha Husayn**. It is so prominent that a confrontation between an 'I' and 'You' is foregrounded, retaining at the same time an independent existence.

Speech acts in the work of **Taha Husayn** point to two divergent routes: On the one hand, the 'I' may frankly proclaim its independent existence. On the other it may keep its distance *vis a vis* another. Both routes have this much in common: They both draw a sharp distinction between 'I' and 'You'. We rarely come across the synthesis terminating in 'we' in the critical discourse of **Taha Husayn**. This 'I' is the focus of attention explicitly or implicitly. It is as if the audience were



FusūL

Journal of Literary Criticism

Issued by
General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAID EL MESSIRY

Secretariate:

AHMAD MEGAHED

ABDUL NASER HASAN

MOHAMMAD GHAITH

WALEED MONEER

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

**TAHA HUSAYN AND
ABBAS AL-AQQAD**

○ Vol. IX. No. 1, 2 | October 1990

Bibliotheca Alexandrina



0536230